MEISTER DER PLASTIK

NICOLO PISANO

VON

GEORG SWARZENSKI

IRIS-VERLAG FRANKFURT AM MAIN

1926

WITHDRAWN

HISTORICAL STUDIES-SOCIAL SCIENCE LIBRARY
INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY

NACHWEIS DER ABBILDUNGEN:

Alinari-Florenz: Nr. 2 bis 15, 17, 18, 19o, 19u, 20, 21, 24l, 24r, 25m, 26m, 27l, 28 bis 35, 37 bis 39, 46, 48, 49, 51l, 51r, 52m, 52r, 53o,l, 56 bis 58, 60 bis 71, 73, 74, 76, 85, 92m, 96, 98, 100 bis 106, 108m, 114, 122m, 125, 126. Anderson-Rom: Nr. 25l, 26l, 50, 53u,m, 53u,r, 54l, 54r, 55l, 55r. Brogi-Florenz: Nr. 1, 109 bis 113, 120, 121. Lombardi-Siena: Nr. 36, 40 bis 45, 47, 127. Ministero della publ. istruzione, Rom: Nr. 97, 99, 115. Victoria and Albert-Museum London: Nr. 118, 119, 122l, 122r. Verri-Perugia: Nr. 59, 72, 75, 78 bis 84, 86 bis 91, 92l, 92r, 94, 95. Zagnoli-Bologna: Nr. 107. Kaiser Friedrich-Museum Berlin: Nr. 124. Professor Dr. Georg Swarzenski-Frankfurt a. M.: Nr. 22, 23, 53o,r, 77, 93l, 116, 117, 123l, 123r. Professor Dr. Otto Schmitt-Greifswald: Nr. 108l. Moscioni-Rom: Nr. 27r. Rottier-Reims: Nr. 93r. Nach Vitry, la Cathédrale de Reims: Nr. 25r, 52l, 53o,m, 53u,l, 108r. Nach Album de Reims: Nr. 26r. Nach Rassegna d'arte: Nr. 123m. Unbekannt: Nr. 16.

DRUCKVERMERK:

Die Druckstöcke lieferte die Firma Brend'amour, Simhart & Co. in Düsseldorf-Oberkassel. Den Druck besorgte die Graphische Anstalt Schirmer & Mahlau in Frankfurt am Main. Umschlag und Buchtitel zeichnete Dr. Eduard Fucker, Frankfurt am Main.

Copyright 1926 by Iris-Verlag, Frankfurt am Main
Alle Rechte einschließlich das der Übersetzung vorbehalten.

Die erste Begegnung mit Nicolo Pisano's Kunst vollzieht sich in einem Bezirk besonderer Weihe und führt in künstlerische und historische Lagen von grösster Bedeutsamkeit und Tragweite. Sein massgebendes, erstes Werk tritt einem an einer Stelle entgegen, die als eindrucksvollster, seltsamster und doch ganz greifbarer Schauplatz abendländischer Vergangenheit empfunden werden muss. Die Pisaner Kanzel des Meisters Nikolaus steht in einem der Bauten, die die Pisaner als stolzeste Denkmäler ihrer Macht und Phantasie, ihres Reichtums und ihrer Beziehungen errichtet haben. In zwei glücklichen Jahrhunderten entstanden hier der Dom, der Campanile, das Baptisterium und schliesslich der Camposanto. Der Dom, von gewaltigen Dimensionen, unerhörter Pracht, in exotischer, orientalisch anmutender Gewandung, mit Motiven der verschiedenartigsten Herkunft und Technik, und doch von einem Stilgefühl, das sogleich und für Jahrhunderte zum genius loci wurde, — der Camposanto, das erste Werk mittelalterlicher Architektur (1277), welches in unvergleichlichen Rhythmen den Zauber persönlicher Stimmung und subjektiven Empfindungsgehalt zum unmittelbaren Ausdruck bringt. Nicht im Zentrum, sondern in dem weiten Gelände der Peripherie, nahe der kahlen Stadtmauer stehen die Marmorbauten auf dem grünen, flachen Rasenboden und ragen als monumentale Zeugen einer kaum begreiflichen Vergangenheit in die Oede der Gegenwart hinein, — ein mittelalterliches Pompeji, aber nicht in Ruinen, sondern in vollständiger Realität und in einer strahlenden Pracht, die überwältigt, ohne banal zu sein. Der Ausgangs- und Mittelpunkt jener grossen baulichen Unternehmungen, der Dom, ist im Jahre 1063 gegründet, dem Jahr des siegreichen Feldzuges gegen die Sarazenen in Sizilien, der beutereichen Einnahme von Palermo. Kein Kaiser, Papst oder Bischof ist in der Weihinschrift genannt, die stolz nur die Pisaner Bürger als Bauherrn angibt. Ist es Zufall, dass dieser phantastische Schauplatz, den ein erwachtes Selbstgefühl und Bewusstsein hier mit grossartiger Geste sich schuf, zugleich die Wirkungsstätte des Meisters ist, der als die erste Künstlerpersönlichkeit der christlichen Aera erscheint? Vielleicht hat dies nur symbolische Bedeutung, vielleicht verleiht es ihm nur posthumen Nimbus, — sicherlich aber hat das Werk dieses Einzelnen, dieses Einzelwerk in seiner tatsächlichen, zeitlich bedingten, sachlich beschränkten Form hier einen schweren Stand. Was bedeutet schliesslich angesichts dieser menschheitsgeschichtlichen Situation eine — Kanzel? In einer Umgebung, die das ganz unmittelbare Erlebnis einer historischen Landschaft und einer künstlerischen Manifestation grössten Stiles gibt, empfindet man es als Schicksal, dass die

Plastik des ersten, uns überlieferten, epochemachenden Bildhauers der nachantiken Zeit an einem steinernen Möbel sich betätigt, dem mancher zunächst wohl ohne die rechte Beziehung gegenübersteht.

Das Erstlingswerk des pisanischen Meisters ist in das Sein und Werden seiner wunderbaren Umgebung fest und harmonisch eingebettet. Aber dennoch bietet sein Schaffen der künstlerischen Beurteilung und der kunstgeschichtlichen Erkenntnis gleich grosse Schwierigkeiten. Von den wenigen Werken, mit denen sein Name verknüpft ist, ist nur ein einziges als seine eigenste Arbeit gesichert; die übrigen sind nachweislich unter Mitwirkung anderer Künstler entstanden. Diese Lage wird dadurch noch erschwert, dass jenes dem Meister allein gehörige Werk das früheste erhaltene Denkmal seiner Hand ist und dass unter den Mitarbeitern der späteren Werke sich wenigstens zwei Künstler befinden, die starke, ja stärkste Persönlichkeiten sind. So rückt für den späten Betrachter das ganze Schaffen des Meisters unter ein grosses Fragezeichen: Sind die Verschiedenheiten zwischen den einzelnen Werken auf Rechnung der Mitarbeiter zu setzen, oder sind sie Ausdruck und Folge der sich entwickelnden und wandelnden Schöpferkraft des Meisters selbst? Dürfen wir sein Genie nach der künstlerischen Summe dieses Gesamtwerkes bemessen, oder sind wir berechtigt (und gar verpflichtet) nur jenes erste Werk, an dem die Mitarbeit anderer Künstler nicht überliefert ist, zum alleinigen Masstab seines künstlerischen Vermögens zu erheben? In diesem Falle wäre Nicolo Pisano ein Künstler von erstaunlicher Originalität, ein für seine Zeit überraschend freier Charakter, eine interessante, denkwürdige Persönlichkeit, deren Leistung aber bald überboten wurde und nur die Bedeutung einer Episode hätte. Er wäre dann vor allem als Lehrer einer neuen Generation, als Vater eines überragenden, genialen Sohnes, des Bildhauers Giovanni Pisano, zu feiern. Im anderen Falle gehört er in die Reihe der grössten Gestalter, die eine ganze künstlerische Epoche nicht nur vorbereiten, sondern begründen.

Die Frage ist nur durch die künstlerische Deutung der Werke zu klären. Die dürftigen Angaben über das Leben und Wirken des Meisters vermögen nicht, die ersehnte Antwort zu geben. Wir erfahren nicht, wann er geboren ist, kennen nicht seine Lehrer, über seine Herkunft und künstlerische Erziehung wird heftig diskutiert.

Die Frage nach dem Geburtsjahr Nicolo's ist nicht nur eine Angelegenheit historischen Sports; sie ist auch wichtig für die Beurteilung seines Schaffens. Aber sie lässt sich nur sehr unbestimmt auf dem Weg von Kombinationen beantworten. Die erste Kunde stammt aus dem Jahre 1260 (1259 s. c.): es ist, laut der authentischen Inschrift, das Jahr, in dem er die Pisaner Kanzel vollendete. Wie alt war Nicolo, als er dieses, sein erstes bekanntes und erhaltenes Werk schuf? Man hat versucht, hierauf eine Antwort zu geben, indem man Selbstbildnisse des Meisters in den Kanzelreliefs zu finden glaubte und aus ihnen das Lebensalter des Dargestellten bestimmen wollte. So wurde der ausdrucksvolle Kopf,

der in der Darbringung der Pisaner und Sieneser Kanzel über dem Josef sichtbar wird (Abb. 7, 31) als Bildnis Nicolo's in Anspruch genommen. Aber schon der starke, ekstatische Ausdruck, den der Kopf auf dem Pisaner Relief hat, lässt ihn kaum als Porträt verwerten, er schliesst sich trotz seiner individuellen Züge an antike Typen in Art der Amme des Phaedra-Sarkophages an, es ist fraglich, ob hier überhaupt ein Mann und nicht eine Frau dargestellt ist, und in der Elisabeth der Heimsuchung finden wir z. B. einen ganz ähnlichen Kopf. Vor allem ist es aber unmöglich, das Lebensalter aus diesen Zügen einigermassen sicher zu bestimmen. Man könnte sich höchstens darauf einigen, dass es in Pisa (1259) der Kopf eines bereits betagten Menschen ist. Wie gewagt aber eine solche Hypothese ist, zeigt sich darin, dass der entsprechende Kopf in dem Sieneser Relief, das höchstens 7 bis 8 Jahre später entstanden ist, ausgesprochen greisenhafte Züge hat. Nach einer zweiten Auffassung sei nicht dieser, sondern ein anderer Kopf auf dem gleichen Relief der Sieneser Kanzel ein Selbstbildnis Nicolo's: jener Mann, der etwas an den alten Goethe erinnert und in der zweiten Reihe rechts von der Architektur mit einem jüngeren Manne im Gespräch erscheint. Sicher sind hier die Züge porträthafter als in dem anderen Kopf, aber dass hier ein Bildnis des Meisters gegeben sei, kann man weder beweisen noch widerlegen. Das Idealkostüm spricht jedenfalls dagegen. Der theoretisch ansprechende Gedanke, dass Nicolo sich hier mit seinem Sohne dargestellt habe, ist sicher unrichtig, denn dieser war damals viel jünger, als der im Gespräch mit dem Alten dargestellte Mann. Ebensowenig kann man die Architektur, vor der dieses „Doppelporträt" steht, als Stütze heranziehen, indem man sagt, die beiden Pisaner Künstler hätten sich hier neben dem Baptisterium in Pisa verewigt und Nicolo weise auf den Bau, in dem sein erstes Meisterwerk, die Kanzel steht. Denn diese Hintergrundsarchitektur hat mit dem berühmten Pisaner Bauwerk nicht die geringste Aehnlichkeit. Im übrigen entspricht es nur der realistischen Tendenz der Sieneser Kanzel, solchen Füllfiguren, wie sie hier dargestellt sind und für die ein fester, ikonographischer Typus nicht vorlag, individuelle, charakterliche Züge zu geben, und wenn es auch gewiss nicht unmöglich ist, so ist es doch keineswegs wahrscheinlich, dass Nicolo hier, in dieser Weise uns sein Selbstbildnis gegeben habe. Aber selbst wenn man dies annehmen will, so bleibt es auch in diesem Falle ein müssiges Rätselraten, das Alter des Dargestellten hierauf zu bestimmen und seine Geburt nach der einen Auffassung spätestens in das Jahr 1205, nach der anderen um 1210 bis 1220 anzusetzen.

Sicherlich war Nicolo kein Anfänger, als er einen so bedeutenden Auftrag für eine so hervorragende Stelle in der künstlerisch vielleicht anspruchsvollsten Stadt des damaligen Italien erhielt. Aber es bleibt ein weiter Spielraum, und dieser lässt sich auch durch die übrigen Nachrichten kaum enger begrenzen. So wissen wir, dass Nicolo zwischen 1279 und 1286 gestorben ist, und dass sein Sohn im Jahre 1265 als junger Gehilfe in seiner Werkstatt arbeitet. Aber es wäre eine sehr schlechte

Wahrscheinlichkeitsrechnung, wenn man die Schlüsse, die sich hieraus ergeben, nach Statistiker-Art auf eine mittlere Durchschnittsziffer basieren wollte. Man kann in frühen und späten Jahren sterben, — ein Meisterwerk schaffen, — als alter und junger Mann Vater werden! Selbst wenn man den möglichen Spielraum nicht allzuweit zieht, kommt man auf eine Spanne von etwa 25 Jahren. In einer Zeit rascher Entwicklung hat das viel zu bedeuten, um so mehr, als die sicheren Werke des Meisters sich auf einen Zeitraum von kaum 20 Jahren verteilen. Nehmen wir an, dass an der Pisaner Kanzel 3 Jahre gearbeitet wurde, und dass der Sohn, als er erstmalig in der Werkstatt des Vaters genannt wird, 16 Jahre alt war, so ergibt sich folgendes: Erhielt Nicolo den Auftrag zur Pisaner Kanzel mit 50 Jahren, so zählte er bei der Geburt seines Sohnes 43 und starb zwischen 73 und 80 Jahren; ging er an sein erstes, bekanntes grosses Werk mit 30 Jahren, so war er bei Geburt seines Sohnes 23 jährig und starb zwischen 53 und 60 Jahren. Im ersten Falle wäre er um 1206 geboren, im zweiten Falle um 1226.

In diesem Dilemma kann nur der künstlerische Charakter der Werke und ihr Verhältnis zur Gesamtproduktion der Zeit zu einer Stellungnahme führen (und verführen). Nach meinem Eindruck spricht alles für die zweite Lösung. Die Pisaner Kanzel, das erste, bekannte Werk des Meisters, erscheint mir in der Tat als Frühwerk, nicht als Spätwerk. Sie ist ganz gewiss nicht sein Erstlingswerk, aber doch wohl sein erster, grosser, selbständiger Wurf. So würde sich am leichtesten die starke, rasche Entwicklung und Wandlung erklären, die das ganze Schaffen des Meisters zeigt, so die Tatsache, dass in der Pisaner Kanzel der Charakter noch flüssig und suchend erscheint, und wir nirgendwo in einem früheren Werke den Eindruck und Einfluss seiner Kunst verspüren. Sein Schaffen scheint mir alle Zeichen eines raschen Emporschiessens, nicht einer langsamen Entwicklung zu zeigen, er scheint nicht eine späte, sondern eine frühe, ja frühreife Begabung zu sein, die sich schnell entfaltet und erschöpft, gehörend in „illud ingeniorum praecox genus", von dem Seneca spricht. Setzen wir seine Geburt um 1226, so fällt sie in das Todesjahr des heiligen Franz (ein paar Jahre nach dem Tod des heiligen Dominikus), in die mittlere Lebenszeit des grossen Hohenstaufenkaisers; er wäre gleichaltrig mit Thomas von Aquino, etwas jünger als Ludwig der Heilige, aber 40 Jahre älter als Dante und Giotto, die geboren wurden, als er sein zweites Hauptwerk schuf und Jünglinge waren, als er starb.

Weniger schwierig ist die Frage nach der örtlichen Herkunft des Meisters, obwohl sie zu heftigen Diskussionen geführt hat. Nicolo führt seit seinem ersten bekannten Werk ausser dem Vornamen die Bezeichnung „Pisano", der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in Pisa, ausserhalb der Toskana finden sich seine Spuren nur in den Hauptstädten der beiden benachbarten Provinzen, in Bologna und Perugia. Diesem sicheren Befund steht die ebenso sichere Tatsache gegenüber, dass in zwei Dokumenten (die bezeichnender-

weise nicht in Pisa ausgefertigt sind) dem Namen des Meisters die Angabe seiner Herkunft beigefügt ist mit den Worten „de Apulia". Danach stammt also der pisanische Meister aus Süditalien, und dieser scheinbare Widerspruch hat zu einer Fehde geführt, die seit Jahrzehnten die Kunstgeschichte in zwei Lager teilt.

Die Frage nach dem Geburtsort eines Meisters, dessen Wirkungsgebiet im übrigen ganz klar ist, ist im allgemeinen nicht sehr wesentlich. Hier wurde sie aber durch die Verknüpfung mit der herrschenden Geschichtsauffassung der italienischen Renaissance und der Entstehung der ganzen neuzeitlichen Kunst zu einem historischen Problem von grundlegender Bedeutung. Man sah in Nicolo die erste Persönlichkeit, die die neuere Kunstgeschichte kennt, man sah in seinen Bildwerken den Beginn, zum mindesten den Auftakt einer neuen künstlerischen Aera, man fand hier ein erstes Wiederaufleben antiker Schönheit und antiken Lebensgefühls, ohne das die „Wiedergeburt" der Kunst nach der „Barbarei des Mittelalters" nicht vorzustellen war. Damit war die Frage nach der Herkunft Nicolo's zur Frage nach den Wurzeln der Renaissance gesteigert! Stammt der erste Repräsentant dieser Kunst — oder besser: das erste Objekt dieser Geschichtsauffassung — aus der Toskana, dem Mutterboden jener künstlerischen Wiedergeburt? Oder stammt er aus dem südlicheren Lande, wo das Genie Friedrichs II. erstaunliche Schöpfungen des Geistes, der Kultur, der Zivilisation gezeitigt hatte und eine merkwürdige Kunst entstehen liess, die in unerhörter Weise den Stempel seiner Persönlichkeit trug? Zwei Erstlinge unter den grossen Individuen wären da aneinander gereiht, — beide in ihrem Gestalten von einer bisher nicht dagewesenen Nähe zur Antike erfüllt.

Die Frage wird heute und in Zukunft die Gemüter weniger erregen. Wir sehen statt des Untergangs und der Wiedergeburt der Antike die Kontinuität des Werdens, sehen im Mittelalter statt des künstlerischen Vakuums die Eigengesetzlichkeit grossen Gestaltens, kennen Generationen von Bildhauern, die Nicolo vorausgehen, und die Tradition, die sie schufen. Wir wissen, dass schon vor ihm die Plastik des 13. Jahrhunderts mehrfach von der Antike entscheidend berührt war, und dass schon vor der Pisaner Kanzel die grossen anonymen Meister der gotischen Kathedralen dem bildnerischen Schaffen einen neuen künstlerischen Inhalt gegeben hatten. So wird einer tieferen Einsicht das anscheinend welthistorische Problem der Herkunft Nicolo's zu einer Frage, die letzten Endes mehr die Biographie und Stammeskunde interessiert, als die Kunstgeschichte.

Unter dem Zeichen dieser Diskussion, die die Meinung der Einen in den Augen der Andern zur Ketzerei machte, wurde dem Tatbestand von beiden Seiten Gewalt angetan. Die Toskana-Gläubigen suchten die dokumentarische Angabe „de Apulia" dadurch unschädlich zu machen, dass sie einen Flecken bei Arezzo und ein Sumpfgelände bei Lucca (beides in der Toskana!) mit ähnlichem Namen entdeckten. Oder sie meinten, dass die Bezeichnung der fernen Herkunft nur für Nicolo's Vater, nicht für den Meister

selbst gelte. Man fand aber eine Urkunde, die dies ausschliesst. Umgekehrt suchten die Gegner die dem Namen seit seinem ersten Auftreten beigegebene Bezeichnung Pisano tunlichst abzuschwächen: Pisano sei keine Ortsbezeichnung, sondern ein Familien-Name, der überall vorkommen könne und nichts für die Heimat des Künstlers in Pisa beweise. Ja, sie gingen so weit, den Meister, der sich selbst Pisano nannte und immer so benannt wurde, in Nicolo d'Apulia umzutaufen! Wenn man dem Sinn, der Grammatik und dem diplomatischen Sprachgebrauch der Urkunden folgt, ergibt sich jedoch als ein sicherer Tatbestand: 1. Nicht nur der Vater, sondern Nicolo selbst stammt aus der süditalienischen Landschaft Apulien. 2. Nicolo war nicht nur seit dem Jahre 1259, bei seinem ersten Auftreten in der Geschichte, voll berechtigter Pisaner Bürger, sondern war sicher schon um das Jahr 1245, als sein Sohn geboren wurde, in Pisa ansässig, vielleicht sogar schon in seiner Kindheit.

Die notwendige Verbindung dieser beiden Tatsachen für die Biographie des Meisters bietet nicht die geringsten Schwierigkeiten. Pisa war nicht eine Provinzstadt, lokal begrenzt, sondern ein mächtiges Zentrum, politisch und kommerziell eine Weltstadt, in seiner Kunst der Vorort der Toskana und ein Anziehungspunkt von aufsaugender Kraft. Die künstlerischen Beziehungen zwischen Pisa und Süditalien waren seit dem 12. Jahrhundert rege. (Wobei freilich Pisa zumeist der gebende Teil war). Vor allem aber: In dieser Zeit ist der bodenständige Charakter der Kunst, ihre lokale und landschaftliche Eigenart ein Faktum, das allerwärts beinahe losgelöst erscheint von der Persönlichkeit des einzelnen Künstlers und seiner Herkunft. Es liegt im Wesen aller mittelalterlichen Kunst, dass ihre an den Boden gebundene Sonderart in stetem Widerspiel steht zu der Freizügigkeit und dem ausgesprochenen Wandertrieb der Künstler. Deshalb ist es grundsätzlich kaum möglich, aus den Lebensschicksalen eines mittelalterlichen Künstlers kunstgeschichtliche Schlüsse zu ziehen, und nur die Werke Nicolo's können darüber Auskunft geben, was aus dem biographischen Befund für den Charakter seiner Kunst sich ergibt.

DIE PISANER KANZEL.

Das erste erhaltene und bekannte Werk Nicolo's ist die Pisaner Kanzel, — zugleich das Werk, das die erste Kunde von dem Namen und der Existenz des Meisters gibt. Die Inschrift, die dies meldet, gibt uns zugleich das Jahr 1260 (1259 s. c.) als Datum der Vollendung des Werkes.

Die künstlerische Gestaltung und Ausschmückung der Kanzeln spielt in der italienischen Plastik südlich der Apenninen seit dem 12. Jahrhundert die entscheidende Rolle, — vergleichbar der Aufgabe, die die plastische Ausstattung der Portale und Fassaden der Kirchen in Frankreich und Deutschland an die Plastik stellt. Man kann nicht verkennen, dass mit dieser Verschiedenheit der Aufgabe die Verschiedenheit des Weges und der Ziele, die die nor-

dische Plastik von der italienischen unterscheidet, wesentlich zusammenhängt. Die objektive Bindung an ein selbständiges Einzelwerk musste dem Hervortreten der künstlerischen Individualität ebenso förderlich sein, wie die Statuenchöre der Kathedralen dem künstlerischen Kollektivismus.

Die Kanzel (Abb. 2) zeigt eine sechseckige Form; sie wird von sechs, den Ecken der Brüstung entsprechenden Säulen und einer höheren, vom Zentrum des Grundrisses zum Boden der eigentlichen Kanzel aufsteigenden Mittelsäule getragen. Zwischen den Ecksäulen und der Brüstung vermittelt ein Zwischenstück: Kleeblattbögen, für den italienischen Geschmack auffallend reich gerillt und profiliert, mit Zwickelreliefs; auf den Ecken, fast freiplastisch aus dem Grunde hervortretend, Statuetten (Abb. 10 ff.). Die balkonartige Brüstung bilden fünf Platten mit dem berühmten Zyklus aus dem Leben Christi in Hochrelief, zwischen ihnen dreigebündelte, zierliche Säulen, die den grossen, tragenden Ecksäulen unten entsprechen. An der zur Mitte des Kirchenraums weisenden Ecke ist das Säulenbündel kürzer gehalten; es muss dem Adler Raum bieten, der das Lesepult auf seinen Flügeln trägt und einen Hasen unter seinen Klauen hält. Eine Rhythmisierung des festgefügten Kanzelbaues, zugleich ein Gegengewicht zu dem reichen plastischen Leben oben, bildet die Ausgestaltung der Säulen unten: Drei von den Ecksäulen stehen auf schlichten, profilierten Basen am Boden, die übrigen, alternierend eine um die andere, ruhen auf mächtigen, schreitenden Löwen, ähnlich wie man sie oft seit dem 12. Jahrhundert an Portalen, aber in gleicher Weise auch an den Kanzeln findet (Abb. 17). Von den Löwen hat der eine einen Jagdhund (mit Halsband und Spitzohren), der andere ein Schaf überwältigt, während unter dem dritten zwei kleine Tiere am Boden kriechen; ein Löwenjunges und ein Hase, der dem alten die Pfote leckt. Die Mittelsäule ruht auf einer sechseckigen Basis (Abb. 18), deren Seiten abwechselnd eine hockende, groteske männliche Figur und eine Tiergruppe zeigen: Nach dem Kircheninnern zu ein Mann mit Vollbart, daneben links ein Jagdhund mit Halsband auf einer Eule, dann ein langhaariger, bartloser Narr mit grinsendem Mund, ein Löwe über einem Stierkopf, schliesslich ein nackter Dickbauch und ein Adler über einem Widderkopf. Es liegt nahe, diesen Darstellungen eine symbolische Deutung zu geben, aber es kann sich wohl nur um sehr vage, allgemeine Vorstellungen handeln. Nicht ursprünglich zugehörig ist die Treppe mit dem an der Mündung befindlichen Konsol, welches einen Löwen über einem Hirsch zeigt und noch der Schule des Guido de Como angehört. Eine spätere Zufügung ist auch das zweite kleine Lesepult an der Kanzeltreppe, dessen Basis Giovanni Pisano zuzuschreiben ist. Die Kelchblattkapitelle haben, ebenso wie die Profile, frühgotische Formen, das Gesims des Zwischenbaues eine streng antikische, aber häufig vorkommende Form. Von den Säulen sind fünf schwarz gesprenkelt (Syenit), zwei aus gelbem und rotem Stein (Breccia); in den Stirnbögen des Zwischenstocks sind Einlagen aus schwarzem Marmor, in der Brüstung

die Säulenbündel, Gesims und Basis aus rotem Marmor, alles übrige, vor allem die plastischen Teile, aus weissem Marmor. Reste von Bemalung lassen sich heut nur noch an den Augensternen entdecken. Man weiss aber, dass die Kanzel schon im Jahre 1621 eine gründliche Restaurierung erfuhr. Trotzdem sind die plastischen Teile, abgesehen von einer scharfen Reinigung gut erhalten; nur im Jüngsten Gericht sind zahlreiche Köpfe abgeschlagen und spurlos verschwunden.

Die Kanzel ist schon in ihrer architektonischen und dekorativen Erscheinung ein neuartiges und vollkommenes Werk. Unter den so zahlreichen älteren und gleichzeitigen Kanzeln zeigt keine eine ähnliche Lösung, und obwohl ihre Herstellung seit einem Jahrhundert zu den typischen Aufgaben der italienischen Plastik gehörte, darf hier selbst schon die Aufgabe als ungewöhnlich bezeichnet werden. Die Kanzel steht nämlich in einem Baptisterium, dessen Ausstattung eine solche regelmässig nicht erfordert. Dass die Pisaner gerade für ihre Taufkirche eine Kanzel verlangten, und dazu in so aufwändiger, im höchsten Sinne anspruchsvoller Gestalt, spricht nicht nur für ihren gesteigerten künstlerischen Unternehmungsgeist, sondern ist sicherlich auch von Einfluss auf die besondere, von aller Regel abweichende Lösung gewesen. Hierdurch ist vor allem der polygonale Grundriss der Kanzel bedingt, der bisher stets und überall nur als Ausnahme erscheint. Er ergab sich als Folge einer architektonischen Ueberlegung aus der Rücksicht auf den polygonalen Grundriss der Taufkirche und auf die Nachbarschaft mit dem polygonalen Taufbecken, das schon seit 1245 hier stand. (Abb. 4).

Man hat in der polygonalen Form der Kanzel einen Beweis für die Herkunft und Ableitung von Nicolos Kunst aus Süditalien gesehen, in der Meinung, dass sämtliche erhaltenen toskanischen Kanzeln einen viereckigen Grundriss zeigen. Tatsächlich kennt man in Süditalien e i n e sechseckige Kanzel, die zwar nicht in Apulien, sondern in Spalato (Dalmatien) steht, und man hat Nachrichten über eine zerstörte zweite Kanzel derart in Trani. In Toskana sind aber sogar zwei polygonale Kanzeln schon aus dem 12. Jahrhundert erhalten, zwar nicht in Pisa, aber doch im Florentinischen, also in dem Kunstbezirk, in dem der toskanische Charakter am reinsten sich äussert. Sie befinden sich in der Kirche zu Fagna und in San Giovanni Maggiore (Mugello) nahe bei Florenz. Wenn Nicolo an den süditalienischen Vorbildern sich inspiriert hätte, müsste die Einwirkung doch auch in anderen Eigentümlichkeiten seiner Kanzel sich zeigen. Aber dies ist in keiner Weise der Fall, und im übrigen ist auch in Süditalien der viereckige Typus herrschend, und genau so kann man als Ausnahme von der Regel auch in Norditalien die polygonale Form nachweisen (Venedig, San Marco und — neuerdings rekonstruiert — in Modena). Für Pisa selbst aber muss man bedenken, dass, ausser der fast ein volles Jahrhundert früheren Kanzel in Cagliari, die bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts im Pisaner Dom stand, alle erhaltenen Beispiele aus verhältnismässig kleinen Pfarr- und Dorfkirchen

stammen. In den grossen Domen mag es auch hier schon vor Nicolo reichere und freiere Lösungen gegeben haben. Aus den gleichen Gründen vermag es auch nichts zu beweisen, dass an campanischen Kanzeln sich Zwickelreliefs finden. Solche gibt es auch an der Kanzel in Wechselburg in Sachsen! Was Nicolo an dieser Stelle bringt, hat seinem Charakter nach mit Süditalien nichts zu tun. Der blosse Gedanke der Ersetzung des Vierecks durch ein Sechseck und der Einfügung von Zwickelreliefs reicht bei einem einigermassen talentvollen Künstler, der in der Mitte des 13. Jahrhunderts arbeitet, nicht aus, um eine künstlerische Abhängigkeit zu konstatieren!

Nicolo's Kanzel ist in ihrem ganzen Gepräge ein toskanisches Werk. Nur im toskanischen Gebiet, und zwar in Pisa und seiner Einflusszone, sind die Kanzeln als Träger eines ausgedehnten, planmässigen, inhaltsvollen Bildschmuckes traditionelles Gemeingut. (Abb. 3). Die süditalienischen Kanzeln sind dagegen fantasievolle Zierstücke, an denen die Plastik kaum andere Bedeutung hat, als die bevorzugten musivischen Ornamente. Nur an diesen toskanischen Kanzeln hat in engem Rahmen die Plastik den Sinn und die Bedeutung, die sie an den Kathedralen des Nordens hat. Nur in diesem toskanischen Gebiet ist die Kanzel das S c h a u g e r ü s t, — Rahmen für die plastische Verkörperung und Sichtbarmachung der Heilslehre im Sinne der kirchlichen Kunst: „Oeffne die Augen dem, was ich dir sage, mein Wort und deinen Glauben wirst du sehen". (Dante, Par.). Nicolo hat für diese Auffassung der Aufgabe, wie sie hier, und nur hier künstlerische Regel war, eine neue Form gefunden. Er wandelt den altpisanischen Kanzeltypus in einem neuen Sinne und schafft so, unter dem Eindruck einer hochgespannten künstlerischen Forderung, geleitet von taktvoller Anpassung an den Bestimmungsort, vor allem aber beherrscht von einem neuen Stilgefühl, einen neuen, zeitgenössischen Typus. Seine Kanzel ist die Gotisierung der altpisanischen Kanzelform.

Die Tendenz der Umformung ist im Ganzen und in den Einzelheiten gotisierend. Im Aufbau und Schmuck werden die traditionell gegebenen Elemente in diesem Sinne verfeinert und bereichert. Dabei ist die heimische Tradition so stark, dass es fast als selbstverständlich erscheint, dass nicht die damals neueste, vorgeschrittenste Phase der Gotik massgebend war, sondern ein älteres Stadium, das etwa den Anfängen der französischen Gotik und dem deutschen Uebergangsstil entspricht. Es handelt sich nicht um den aktuellen Einfluss und die Nachbildung eines bestimmten, modischen Vorbildes, sondern um Eindrücke, die schon den werdenden Künstler trafen, seinen Geschmack und seine Fantasie formten und seiner Natur entsprachen. So erklärt es sich, dass man den Stil der Kanzel zwar als national italienisch bezeichnen, aber notwendigerweise eine direkte oder indirekte Kenntnis massgebender französischer Denkmäler voraussetzen muss. Dass der Künstler hierzu in Süditalien mehr Gelegenheit gehabt habe, als in Pisa, wäre eine irrige Annahme: In San Galgano war eins der bedeutendsten Denkmäler französischer Gotik auf italienischem

Boden, nahe von Pisa entstanden, und die ganze lombardische Plastik stand schon längst unter französischem Einfluss. Jedenfalls ist die einzige exakte Beobachtung, die für die Ableitung eines der neuen architektonischen Kanzelmotive aus dem Süden gemacht wurde, nicht verwertbar: die Aehnlichkeit der dreigebündelten Säulchen, die zwischen den Reliefs der Kanzel auf den Ecken stehen, mit den Säulenbündeln an der Wand eines Saales in Castel del monte, dem Schlosse Friedrichs II. Abgesehen von der so verschiedenen Art der Verwendung und Wirkung, ist das Motiv in der frühgotischen Architektur und Dekoration so allgemein, dass sein Auftreten hier und dort durch die Gemeinsamkeit der Quelle erklärt werden muss; es stammt letzten Endes aus dem Born der französischen Kunst, und gerade die Kombination von Säulenbündeln mit dem Kleeblattbogen ist überall während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu finden. Mit dem gleichen Recht wie aus Süditalien könnte man sie aus dem — Orient ableiten: Die Kanzel des Burchaneddin in Jerusalem zeigt in ihren alten Teilen die gleichen Analogien, aber wer wird darum den architektonischen Stil der Pisaner Kanzel aus Palästina ableiten?! Nicolo verwendet die Säulenbündel, weil er sie gerade an dieser Stelle braucht: denn ungegliederte, massive Säulenschäfte wären hier, über den Statuetten des Zwischenbaus, zu hart und schwer gewesen. Es handelt sich ja nicht etwa um ein Motiv, um einen künstlerischen Gedanken, der der süditalienischen Kunst eigen oder für sie charakteristisch wäre; — im Gegenteil, Castel del monte ist ein rein französischer Bau, und wenn Nicolo von hier seine Anregung genommen hätte, so würde der Einfluss dieses einen Vorbildes, d. h. der Einfluss des gerade hier vorliegenden französischen Stiles in seinem Schaffen fühlbarer sein. Was die (werdende) französische Gotik ihm bedeutet, ist etwas anderes, als die Wirkung eines Einzelfalles, als schulmässiges Uebernehmen und hat nichts zu tun mit der Frage seiner künstlerischen „Heimat." Seine Auseinandersetzung mit der Gotik setzt eine viel breitere Basis voraus. Gerade weil er nicht einer der vielen Sendlinge französischer Kunst ist, die wir in Italien finden, — gerade weil seine Kanzel so unfranzösisch ist — als Erstlingswerk italienischer Protogotik mit gleichem Recht zu bezeichnen, wie als Protorenaissance, — gerade deshalb muss eine möglichst umfassende, allgemeine Kenntnis französischer Formen angenommen werden. Es handelt sich um Auswahl, Anregung, Assimilierung aus einem ganzen breiten Formenschatz, dessen Elemente nirgendwo, in keiner Schule, in keiner Hütte, in keinem Einzeldenkmal in dieser Auswahl, Zusammenstellung und Modifikation wieder vorkommen. Ob darum ein Aufenthalt Nicolo's in Frankreich notwendig und wahrscheinlich ist, wage ich nicht zu entscheiden. Vielleicht spricht dagegen, dass Nicolo niemals eine direkte Entlehnung nachzuweisen ist, und dass von den die Welt bewegenden Denkmälern Frankreichs, die in seiner Jugendzeit standen und entstanden, gerade nur die älteren sein architektonisches Empfinden beeindruckt zu haben scheinen. Aber der Gedanke an die erstaun-

liche Originalität und Selbständigkeit des Meisters nimmt diesem Einwand wieder die Spitze. Was er entlehnt, wandelt sich in ein Produkt eigenster Gestaltung, und was er ablehnt, war ihm nicht kongenial. So vermeidet er z. B. den Spitzbogen und den Naturalismus des Ornaments, wie auch der mit dem Josefsmeister in Reims einsetzende Kanon der menschlichen Figur ihn nicht zu berühren vermag. Aber man blicke nur auf die architektonischen Zierstücke französischer Kirchen, auf die dem Figurenschmuck beigeordneten Dekorationssysteme, wie die Sockelgestaltung an Portalgewänden (z. B. Le Mans mit den in den Halbkreis gestellten Kleeblattbögen, die von Drei-Säulenbündeln getragen werden) oder die seitlichen Portalausbauten an der Nord- und Südseite von Chartres, — man wird kaum zweifeln, dass hier der Strom ist, der der Tradition die neue Richtung gab. Für die definitive Form, die Nicolo seiner Kanzel gab, dürften freilich auch speziellere Vorbilder wichtig geworden sein. Es gab ausser den Kanzeln auch andere kirchliche Ausstattungsstücke, für die man den polygonalen Grundriss und einen verwertbaren Aufriss beweisen und voraussetzen kann: Ciborien, Tabernakel, Sakramentshäuschen, Grabbauten. In Italien und Frankreich ist gerade aus der für uns kritischen Zeit fast nichts erhalten. Deshalb sei auf zwei der Kanzel beinahe noch gleichzeitige Beispiele aus Deutschland verwiesen: das heilige Grab in Konstanz und den „Baldachin" über dem Grabmal des Pfalzgrafen Heinrich in Maria-Laach. Man findet hier den polygonalen Grundriss, die Dreibündelung und Verjüngung der Säulen, die Kleeblattbögen und die Einfügung von Statuetten. Es sind typische Lösungen, die dem Stilgefühl der Zeit, dem Bedürfnis nach weicheren und flüssigeren Formen entsprachen, und man darf wohl annehmen, dass solche liturgische Zierbauten zwischen dem alten toskanischen Kanzeltyp und der neuen Form Nicolo's eine Vermittlerrolle gespielt haben. Sieht man von dem andersartigen Grundriss ab, so kann auch eins der wenigen erhaltenen französischen Werke dieser Gattung, das Grab des heiligen Stefan in Aubazine zeigen, wie eng die Architektonik der Kanzel mit dem nordischen Zeitstil verbunden ist. Wie stark bei alledem auch das einzelne Motiv in der pisanischen Tradition wurzelt, lehrt ein Blick auf das noch dem 12. Jahrhundert angehörige Taufbecken aus Lucca im Bargello: Schon hier werden die beiden mit Hochreliefs bedeckten Schalen aus weissem Stein durch sechs Säulen aus rotem Marmor getrennt, und eine zeigt auch die Form des gedoppelten Dreibündels, das sich sogar nach oben zu verjüngen scheint. Es ist der gleiche dekorative Gedanke, nur in älterer, rein romanischer Form!

Die architektonische Gestaltung der Pisaner Kanzel ist zweifellos als persönliche Leistung des Meisters zu betrachten und nicht etwa, wie man vermutete, einem architektonisch begabten Gehilfen zuzuweisen! Zwar sind die literarischen Nachrichten von Nicolo's Bautätigkeit nur fabulöser Natur, aber Architektur und Plastik waren damals in Italien grundsätzlich noch nicht getrennte Metiers. In diesem Zusammenhang sei nur noch auf die Architek-

tur-Darstellungen hingewiesen, die als „landschaftliche" Motive in seinen Plastiken vorkommen. Sie stimmen mit dem Charakter der Kanzel überein und bestätigen ihre eben skizzierte, kunstgeschichtliche Stellung. Neben indigenen Motiven stehen solche, die wiederum auf die französischen Quellen hinweisen. Die Galerien mit dichtgereihten, langen, schmalen Oeffnungen (wie Schiessscharten), die Zwickelfüllungen mit offenen Drei- und Vierpässen, die von kleinen, runden Löchern begleitet sind, findet man immer wieder an den Konsolen und Baldachinen der französischen Kathedralen. Wie ähnlich ist die Architektur über dem Altar der Darbringung im Tempel auf der Pisaner Kanzel (Abb. 7) z. B. den Baldachinen in Chartres (Nordseite, Südportal über den Tugenden), und auch für die einzige Architektur, in der Nicolo den Spitzbogen verwendet, im Hintergrund der Geburt Christi in Lucca (Abb. 101), findet sich hier eine besonders enge Parallele (Südportal über einem der 24 Aeltesten, Houvet II, 89). Selbst in den Giebel-Architekturen, die der italienischen Tradition viel mehr entsprechen, z. B. über dem Hohen Priester in der Darbringung, scheint eine Anregung von derartigen französischen Zierstücken möglich.

Die Architektur der Kanzel bedeutet die Schaffung einer zeitgemässen Form, die sogleich zu einem herrschenden Typus wird. Ihr epochaler Wert liegt aber in der Plastik; sie ist einer der einschneidendsten Wendepunkte in der Geschichte der italienischen Skulptur, eine der grossen rätselhaften Ueberraschungen im Ringen und Suchen künstlerischer Formgestaltung, ein stärkstes Eingreifen individueller Künstlerkraft. Nicolo's Plastik erweist sich als ein Phänomen, das man nicht aus der Kunst eines Lehrers, dem Einfluss einer Schule restlos ableiten kann, wenigstens nicht in einem anderen Sinne, als man etwa das künstlerische Wesen eines Rubens und Rembrandt aus dem Antwerpener und Amsterdamer Atelier ableiten könnte, in dem sie zuerst in der Lehre waren! Die Frage nach den Quellen seiner Kunst, nach ihrer Stellung in der Entwicklung, nach dem Mass der persönlichen Leistung bedeutet eine Auseinandersetzung mit den verschiedensten künstlerischen Kräften, die auf ihn wirkten. Diese Kräfte sind die bodenständige Tradition, die zugleich einen Strom byzantinischer Elemente enthält, die römische Antike und die Monumentalplastik Frankreichs. Es sind die gleichen Kräfte, die in verschiedener Lagerung die Umwälzung der Kunst des 13. Jahrhunderts in ganz Europa bestimmten.

Der räumliche Umfang und die geistige Bedeutung der Skulpturen finden in den Kanzeln der pisanischen Schule und ihren Filiationen — und freilich nur hier — ihre Vorstufen. Aus dieser Tradition stammt vor allem die Ausgestaltung und Auflösung des eigentlichen Kanzelkörpers, der Brüstung durch erzählende Reliefs. Auch die Auswahl der Scenen, der Cyklus aus der Jugendgeschichte Christi, die Geburt (mit der Verkündigung Mariae und an die Hirten [Abb. 5]), die Anbetung der Könige (Abb. 6), die Darbringung im Tempel (Abb. 7), kehrt ständig im Bilder-

kreis der älteren Pisaner Plastik wieder. Wesentliche Elemente der Darstellung sind für diese Tradition charakteristisch: in keiner anderen Schule ist die Anwesenheit der Pferde bei den anbetenden Königen so obligatorisch, wie hier. Das gleiche gilt für eine Reihe byzantinischer Motive, die in der pisanischen Plastik aufgenommen waren und hier stereotype Bedeutung hatten: in der Geburt die Badescene, die Auffassung Josefs, die Verbindung mit den Hirten und der Herde, in der Verkündigung die Spindel in der Hand Mariae. Auch die Einfügung von Statuetten, nicht bloss in dekorativer, sondern auch inhaltlicher Bedeutung, war seit einem Jahrhundert, seit den Tagen des Meisters Guglielmus charakteristisch für die pisanischen Kanzeln. Aber nicht nur hierin, schon in dem evangelischen Cyklus der Reliefs zeigt sich, wie Nicolo das alttoskanische Programm erweitert. Er fügt den drei Tafeln aus der Kindheit Christi noch die Kreuzigung (Abb. 8) und das Jüngste Gericht (Abb. 9) hinzu. Die Aufnahme der beiden Stoffe ist nicht Zufall: die Darstellung des Gekreuzigten ist in dieser Zeit das grosse Thema der toskanischen Malerei. Sie schuf jetzt jene grossen Kruzifixe, die weithin sichtbar in der Kirche standen. (Sie waren wie die gleichzeitig entstehenden mächtigen Kreuze der sächsischen Plastik auf den Triumphbalken aufgestellt). Das Jüngste Gericht ist die dominierende Aufgabe der Kathedralen Frankreichs, und es ist keine Frage, dass wenigstens diese Darstellung den Anschluss an das Programm der französischen Monumentalskulptur voraussetzt. Das gleiche gilt aber auch für die Verbindung des ganzen Cyklus mit den Statuetten und Zwickelreliefs des Unterbaues. Hier findet man die Allegorien der Tugenden, — den Glauben mit der Kreuztafel (Abb. 11 ff.), die Treue mit dem Hund, die Demut, nackt mit umgeschlagenem Tuch, die Tapferkeit als Herkules mit den Löwen (Abb. 16), die Liebe mit einem Kinde, und zwischen den beiden ersten, unter dem Adler des Lesepults, Johannes den Täufer (Abb. 10). Er wurde dem Programm zuliebe als Personifikation der Keuschheit gedeutet. Zu ihnen gesellen sich in den Stirnbögen, paarweise einander gegenübergestellt, die Evangelisten mit ihren Symbolen (Abb. 15), zwei bärtige Könige (Salomo und David? [Abb. 12]), zwei Propheten und schliesslich Petrus und Paulus mit Schriftbändern. (Abb. 13). Es ist nicht nur das Thema, sondern vor allem die kunstvoll verschränkte systematische Form dieser cyklischen Zusammenstellung, die ohne die organisierende Programmatik der französischen Monumentalskulptur undenkbar wäre. Wenn man Vorstufen in der italienischen Plastik sucht, so finden sich wenigstens die Ansätze hierzu zwar nicht im Süden, sondern in dem französisch beeinflussten Kreise der oberitalienischen Skulptur. Erstaunlich, wie selbst in diesen, für die toskanische Tradition neuen Themen Nicolo mit souveräner Freiheit schon in stofflicher, ikonographischer Hinsicht seinen Quellen gegenübersteht. Den Allegorien gibt er durchweg andere Attribute, als üblich war; in der Anbetung lässt er gegen alle Regel nicht nur den ersten, sondern auch den zweiten König knien. Die Darbringung im Tempel bereichert er nicht nur um eine An-

zahl von Zuschauern, sondern auch um das schöne Motiv der drei Chorknaben, von denen zwei Kerzen tragen, während der dritte Weihrauch schwingt. Im Jüngsten Gericht (Abb. 9) schliessen sich zwar die Gesamtkomposition und die meisten Motive den französischen Vorbildern, und nicht dem von der italienischen Malerei aufgenommenen byzantinischen Typus an, aber das Ganze ist eine freie Schöpfung: Motive, die sowohl in Byzanz wie in Frankreich herrschen, schaltet er aus: die Seelenwage, den Schoss Abrahams, die Scheidung der Auferstehenden nach Ständen. Gewisse Lieblingsmotive der französischen Kunst, wie das Klettern aus den Särgen, die Kette der Verdammten, die Himmelspforte sucht man vergeblich. Der Weltenrichter zeigt zwar den französischen, schon von Antelami in Parma aufgenommenen Typus, aber, wie in Byzanz, ist die Angabe der Wundmale unterblieben, und die Zufügung der Evangelisten-Symbole, die die byzantinische Kunst hier niemals bringt, war damals in Frankreich schon längst nicht mehr üblich. Alles in allem setzt die Darstellung nicht die Kenntnis der neuesten Kompositionen in Frankreich voraus, sondern die der früheren Generation. Anders ist es mit der Kreuzigung: Sie ist als historische Begebenheit aufgefasst und schliesst sich hierin unmittelbar byzantinischen Darstellungen an. Dem entsprechen der Typus Christi, die Engel über dem Kreuzbalken und mehrere Einzelfiguren. Aber daneben erscheinen die Personifikationen der Kirche und Synagoge, die der abendländischen Tradition angehören. Das merkwürdige Attribut der Synagoge — anscheinend ein Hut — findet sich ähnlich schon auf einem älteren Relief in St. Gilles bei Arles, aber die Art, wie hier am oberen Bildrand in halber Figur die Ecclesia von einem Engel zum Kreuz geleitet wird, und auf der anderen Seite ein Engel die Synagoge fortdrängt, ist ungewöhnlich. Das Motiv der Ecclesia und Synagoge erscheint am ähnlichsten in einer nach Spanien verschlagenen Miniatur deutschen Charakters in der Kathedrale von Huesca und in dem ältesten Altaraufsatz von Soest in Berlin. Man wird es für Zufall halten oder aus einer gemeinsamen Anlehnung an den byzantinischen Typus erklären wollen, aber es muss doch erwähnt werden, dass die nächsten und häufigsten Parallelen hierzu und zu dem ganzen Typus der Kreuzigung Nicolo's in der gleichzeitigen Malerei Sachsens und Westfalens sich finden.

So führt die Betrachtung der stofflichen Elemente einerseits auf die toskanische Tradition, andererseits auf weit reichende Beziehungen. Aber die eigentliche Grösse der Leistung zeigt sich erst in der Formgestaltung. Man steht einer scheinbar plötzlich entfesselten künstlerischen Kraft gegenüber, einem Höchstmass persönlichen Formwillens, und begreift es, dass die Beurteilung und Bewertung dieser Kunst zu den verschiedensten Beobachtungen und Meinungen führte.

Wohl alle Betrachter der Kanzelskulpturen stimmen darin überein, dass sie im Stil Nicolo's vor allem oder ausschliesslich die antiken Elemente betonen (Abb. 19 ff.). Niemand wird es übersehen und in seinem Eindruck davon unberührt sein, wie sehr diese Kunst von

antiken Formen und Formgedanken getragen ist. Für eine Reihe von Figuren und Motiven kann man tatsächlich heute noch die Vorbilder nachweisen; ein einzelnes antikes Stück, der Hippolyt-Sarkophag, der seit dem 12. Jahrhundert als Grabmal der Markgräfin Beatrice diente, hat in nicht weniger als drei Fällen das Material zu Entlehnungen geliefert! (Abb. 20). Und es sind nicht nur Einzelheiten, sondern auch die Typik der Köpfe, der ganze, neue, malerische Reliefstil, der Wechsel von Licht und Schatten, das kontrastreiche Nebeneinander verschiedener Bewegungen und Axen, die räumliche Entfaltung der Formen ist ohne die tiefe und bleibende Einwirkung römischer Vorbilder undenkbar. Selbst die Löwen unter den Säulen, das Produkt einer alten und ganz festen Tradition, zeigen den Einfluss antiker Vorbilder. Ihre Beweglichkeit, ihr Naturalismus bis in die Oberflächenbehandlung des Fells verrät es, selbst das der romanischen Kunst anscheinend unbekannte Motiv der Einfügung der Jungen ist durch einen heute noch in Pisa befindlichen antiken Jagdsarkophag (in der Kapelle des Camposanto) angeregt. Auch die Marmortechnik, die bei Nicolo sorgsamer ist als bei dem Durchschnitt der ihm bekannten Antiken, zeigt etwas von diesem Einfluss: Die Bohrerarbeit — schon vor ihm gerade in der Toskana hochentwickelt — und die Unterschneidungen, die bald ans Virtuose grenzen. So ist die Markierung des Augensterns und des Schattens in den Lidwinkeln durch je ein Bohrloch in vielen römischen Antiken zu finden, ebenso das Auseinanderlegen der krausen, welligen Haarsträhnen. In seiner höchsten Steigerung erscheint dies in dem dritten Relief, der Darbringung; hier bietet für den merkwürdigen Kopf des Hohenpriesters (Abb. 7) die Jupiterbüste eines grossen antiken Kapitells eine auffallende Parallele. Dieses wurde mit einem zweiten Stück der gleichen Art an einem pisanischen Bau des Mittelalters (jetzt Sparkasse) verwendet und diente schon vorher als Vorlage für ein Kapitell des Doms (Abb. 22 f.). Auch für die Möglichkeit einer summarischen, illusionistischen Behandlung, die besonders an den letzten Teilen der Kanzel auffällt, hat die Antike fördernd gewirkt. Man darf hier nicht nur eine Flüchtigkeit der Ausführung sehen.

Das Verhältnis Nicolo's zur Antike ist mit derartigen Beobachtungen nicht erschöpft. Trotzdem ist es nicht richtig, wenn man den Stil seiner Plastik ausschliesslich oder im wesentlichen durch ein Zurückgreifen auf die Antike erklären will. Man könnte es einfach hinnehmen, dass tatsächlich fast alle Betrachter, und gerade die naiven, hier zuerst und immer wieder den „Hauch der Antike" empfinden. Aber die Schlagkraft dieses allgemeinen Eindrucks wird dadurch herabgesetzt, dass sie auf einer einseitigen Einstellung und Empfänglichkeit für die künstlerischen Werte der Antike beruht. Denn nur die Annäherung und der Anschluss an die Antike gab von diesem befangenen Standpunkt aus einem mittelalterlichen Kunstwerk die höhere Weihe und eigentliche künstlerische Legitimation. Man fand hier etwas, was man suchte, geriet darüber in Verzückung, sprach von klassischer Schönheit,

antiker Form und Harmonie, olympischer Grösse, ja man verfing sich, von „wahrhaft griechischem Geist" zu sprechen! Die Zeit ist nicht fern, da man auch in der Florentiner Frührenaissance, von Ghiberti bis Botticelli nur antikische Werte sah. Demgegenüber braucht man sich nur zu fragen, ob jemals die Stärke und das Wesen einer Kunst auf Nachahmung beruht. Was wäre damit geleistet, wenn wirklich Nicolo's Maria einer Juno, sein Christus einem Herkules gliche? Der entscheidende Einfluß auf Nicolo's Form ging von römischen Durchschnittsarbeiten vom Ende der Republik und aus der frühen Kaiserzeit aus. Es ist nicht eine bestimmte Richtung oder Phase der antiken Plastik, die den Einfluss bestimmte, sondern es ist teils der künstlerische Gesamteindruck der in grosser Menge vorhandenen Werke, teils der motivische Einfluss eines einzelnen Vorbildes. Im allgemeinen scheint zunächst der strengere, härtere Stil des römischen Klassizismus gewirkt zu haben, dann — besonders in der Darbringung und den Statuetten — das Barock der antoninischen Zeit. Man soll den Wert dieser römischen Arbeiten nicht unterschätzen, — aber was bedeutet auch das beste seiner Vorbilder gegenüber seiner eigenen Leistung, und — ehrlich — was ist uns Hekuba? Der Visitatio-Meister in Reims ist etwa 30 Jahre früher in seiner Weise von der Antike zum mindesten ebenso abhängig, wie Nicolo in der Pisaner Kanzel. (Abb. 26). Generationen haben in dem mittelalterlichen Meister des Nordens die antike Form ebensowenig gesehen, wie sie in dem Pisaner die mittelalterliche Form verkannten! Sie sahen die Dinge in falscher Perspektive, und es ist fast rührend zu beobachten, wie die gleichen Geister, die sich berauschen, wenn sie auf antike Züge in Nicolo's Kunst stossen, höchstens ein Wort der mitleidigen Entschuldigung finden, sobald sie die gern unterschlagenen Elemente seines Schaffens bemerken, die keiner antiken Formel entsprechen. Dies aber gerade sind die Kräfte, die Nicolo's künstlerische Eigenart bestimmen.

Das Verhältnis Nicolo's zur Antike ist freilich wichtig genug, um nicht mit allgemeinen Bemerkungen abgetan zu werden. Ihr Einfluss ist wesentlich auf seine Kunst, und diese selbst ist eine der wichtigsten Etappen in dem langen geistesgeschichtlichen Prozess der Durchsetzung des christlichen Mittelalters mit antiken Vorstellungen und Idealen. Wer hier richtig sehen will, muss sich vor allem klar sein, dass gewisse antike, „römische" Elemente Gemeingut der mittelalterlichen Kunst waren, deren Stil eben darum mit Recht „romanisch" genannt wird. Oft ist schon vor Nicolo ein spukhaftes Aufgreifen antiker Motive und Gedanken zu beobachten, im 12. Jahrhundert treten in der Architektur, in der Dekoration und Plastik grosse, breite antike Strömungen auf, in der Toskana war der florentinische und pisanische Baustil wesentlich durch die Antike bestimmt, und dazu kommt das eigentliche Nachleben, das späte Weiterleben der Antike in der byzantinischen Kunst, die nicht nur ihre ganzen Enklaven in Italien hatte, sondern dauernd die italienische Produktion beeinflusste. So ist es oft schwierig im einzelnen Falle festzustellen, welche Formen und Lösungen tatsäch-

lich auf antike Vorlagen zurückgehen. Manches, was so scheint, ist nicht antik-römisch, sondern Gemeingut der romanischen oder byzantinischen Kunst, manches ist direkte Entlehnung, vielfach ist Nicolo's Studium der Antike nur Bestätigung, Verstärkung und Bereicherung gegebener Gepflogenheiten und Tendenzen. Aber es handelt sich hier nicht nur um Einzelheiten. Diese sind nur Symptome und Mittel in dem Ringen des Künstlers um eine neue Form, und diese erscheint zwar, wie so oft in der christlichen Kunst, als ein neues Verhältnis zur Antike, sie ist aber vor allem die Realisation eines neuen Verhältnisses zur Umwelt. Darum ist Nicolo nicht nur etwa ein Markstein in der Geschichte des Klassizismus, sondern er gehört in die Reihe der grossen Geister, die im 13. Jahrhundert das Weltbild neu gestalteten. Er ist zwar nicht der erste Bildhauer Italiens, aber derjenige, der der italienischen Kunst eine führende Stelle in der europäischen Kunst erobert.
Es handelt sich um den A n t e i l der Antike in diesem Ringen Nicolos um einen neuen Inhalt und Ausdruck. Hiermit ist schon gesagt, dass nichts irriger wäre, als die Triebfeder seiner Kunst in einer romantischen Sehnsucht nach der besonderen formalen Schönheit der Antike zu erblicken. Denn seine Kunst wäre ein kläglicher Versuch, wenn dies ihm als Ziel vorgeschwebt hätte. Im schön-lebendigen Rhythmus des stehenden und bewegten Körpers ist jeder antike Steinmetz ihm über, von Ponderation und Kontrapost ist er kaum berührt, die Proportionen sind verschieden, das Verhältnis des Gewandes zum Körper ist grundsätzlich anders, die beliebte hellenistische Schwingung der Falten lehnt er ab, obwohl all dies in den nachweislich von ihm benützten Denkmälern immer wiederkehrt. Seine Kunst ist von einem anderen Lebensgefühl getragen. Man blicke nur auf die Statuetten! Selbst der Herkules ist von unantikem Geiste sonderbar umwettert; es fehlt ihm die Eindeutigkeit. So wird die Frage drohend, was hat nun also die Antike für Nicolo zu bedeuten, — wenn er wirklich etwas anderes und mehr ist, als ein Klassizist?! Die Antwort gibt ein Satz, den die klassizistische Aesthetik selbst geprägt hat: il faut étudier l'antiquité pour apprendre voir la nature (Diderot). Die Antike wird ihm ein entscheidendes Instrument in seinem Eroberungszug in die sichtbare Welt, in seiner Durchdringung des Darstellungsstoffes mit einem neuen Wirklichkeitsgehalt. In diesem Sinne ist sein Verhältnis zur Antike nicht retrospektiv, sondern zeitgemäss, und darum bedeutet es nicht nur eine Bereicherung um realistische Details, sondern eine neuartige Steigerung des Ausdrucks. Dies ist es, was den gewaltigen Fortschritt Nicolo's gegenüber all seinen Vorgängern ausmacht. Es ist seine Diesseitigkeit, ein machtvoller Sinn für Lebendigkeit, ein neuer Wille zur Sinn- und Augenfälligkeit, wie er uns ähnlich bei der Lektüre Dantes bewegt. Hält man die stärksten Aeusserungen der nordischen Kunst der Zeit dagegen, so wird man dann freilich in ihm das Pathos und Ethos des südlichen Menschen finden und damit auch eine Beziehung zu antikem Lebensgefühl. Sein Gefühl für Grösse der Erscheinung und Gebärde, das gerade in seinen

ersten Werken sich offenbart, ist gewiss von der Antike genährt worden, aber es ist zugleich die Grösse, die jetzt eine Eigentümlichkeit der toskanischen Malerei des Dugento wird. Seine ersten Idealköpfe und Kompositionen haben zunächst das Unbeteiligte, Verharrende, Unsentimentale, das sich mit dem Existenziellen, Daseinshaften der Antike berührt, aber es ist auch die gleiche Gesinnung der „Impassibilität", die das spätere Geschlecht der Masaccio, Donatello, Piero della Francesca kennzeichnet, die dem Zeitstil der Spätgotik ähnlich gegenübertreten, wie Nicolo Pisano seinem Zeitstil der beginnenden Hochgotik. So darf auch in diesem Sinne der pisanische Bildhauer als Vater der toskanischen Renaissance gefeiert werden!

Aus dieser Auffassung ergibt sich fast mit Notwendigkeit, dass das Verhältnis Nicolo's zur Antike nicht ein konstantes ist, sondern dass es sich entwickelt und wandelt mit dem Werden seiner Kunst, und es ergibt sich weiter, dass es sich ständig auseinandersetzen muss mit anderen Kräften, die seinen künstlerischen Charakter bestimmen. Man muss die Skulpturen aus dem Zusammenhang des Kanzelgerüstes lösen, jede für sich betrachten, und wird über die Entfaltung der plastischen Gestaltung staunen. Die Arbeit begann mit der Geburt Christi, die mit der folgenden Anbetung der Könige immer massgebend sein muss, wenn man den Ursprung von Nicolo's Kunst erkennen will. Die weiteren Reliefs folgen in ihrer tatsächlichen Reihenfolge, die Statuetten und Zwickel gegen den Schluss der Arbeit. In der Geburt ist alle plastische Arbeit am zaghaftesten; die Augen, Wangen, Hände sind hier flacher modelliert, als schon in der Darbringung. In den folgenden Reliefs steigert sich alles. Verfolgt man die Bohrertechnik, so wird sie immer freier gehandhabt, bis sie zuletzt unmittelbar dem Ausdruck dient. Die Augen des Satyr-Teufels im Jüngsten Gericht sind als tiefe Höhlen eingegraben. Die antiken Motive wirken in den ersten Reliefs gesucht, wie äusserlich dem mittelalterlichen Gefüge aufgeprägt; dann dienen sie immer mehr der Befreiung der Form und des Ausdrucks. Die Möglichkeiten des malerischen Reliefstils der Antike werden immer reicher verwertet. Die Zahl der Figuren wird grösser, ihr Nebeneinander dichter, ihr Masstab kleiner. Dies hat nicht etwa nur inhaltliche Gründe. (Für eine normale „Darbringung" genügen drei bis fünf Figuren. Nicolo bringt fünfzehn. Ein „Jüngstes Gericht" kann mit etwa sieben Figuren gegeben werden, bei Nicolo ist es ein kaum übersehbares Gewoge von Körpern). Sondern das stärkere Schwinden des Reliefgrundes lässt die Formen immer bestimmter aus dem Dunkel des sie umgebenden Schattens hervortreten, analog der Lösung der gotischen Freifigur von der Architektur. Zugleich wird die Willkür der Figurengrösse innerhalb einer Darstellung gemildert, die Komposition rhythmischer, die Stockungen hören auf, und die Figuren stossen weniger hart an den Rahmen. Dabei gewaltige Fortschritte im einzelnen: die Proportionen werden normaler, Kopf und Hände, die ursprünglich zu gross waren, dem Körper angemessen. Vor allem aber wird die Durchbildung des Körpers freier und reicher.

Die Angabe bestimmter Details geht von vornherein weiter, als in der Antike üblich war, z. B. in der Durchzeichnung der Adern. Die Darstellung des Aktes geht im Jüngsten Gericht über alles heraus, was vorher zu finden ist, nicht nur in der Behandlung der Oberfläche, sondern in der Beherrschung und Freiheit des Bewegungsausdrucks. Vorher sprach vor allem die Geste und Gestikulation, in dem letzten Relief finden sich Körper von einer höchsten Geschmeidigkeit und Kühnheit. Nur die Anlage zu solcher Begabung vermag man schon in dem ersten Relief zu erkennen: die „Linie" des Halses in der lagernden Maria, ihr Zurückweichen in der Verkündigung, später — in der Kreuzigung — das Umknicken ihres ohnmächtigen Körpers (Abb. 57 l.) lassen als ganz persönliche Aeusserungen die spätere, erstaunliche Entfaltung ahnen. Es bedarf keiner Interpretationskunst um zu zeigen, dass die Antike weder der Ausgangspunkt noch das Endziel von Nicolo's Kunst ist. Aber wenn selbst eine so imposante künstlerische Macht, mit der er sich direkter und bedingsloser auseinandersetzte, als irgend ein Zeitgenosse, ihm zum wandelbaren Instrument seines eigenwilligen Ingeniums wird, so wird man fast verzagen, die labileren künstlerischen Kräfte, die in dieser gährenden Zeit auf ihn einwirkten, zu fassen. Hier handelt es sich um die verschiedensten Strömungen, die nicht nur nebeneinander laufen, sondern oft in unentwirrbarem Chaos sich durchdringen und vereinen; wohl steht Nicolo auf einem besonders festen, fast sogar isolierten Punkte, aber er ist doch von diesen Strömungen umgeben, berührt und ergriffen.

Das Labyrinth der Kräfte, die neben ihm die Kunst des damaligen Europa ausmachen, beginnt sich eben erst zu ordnen, und es ist wenig Aussicht vorhanden, die Stellung des Meisters in dem künstlerischen Werden seiner Zeit auf bestimmte Tatsachen, einzelne Verknüpfungen und unmittelbare Beziehungen zurückzuführen: Kopien und Entlehnungen aus Werken seiner Zeitgenossen, Vorläufer, Anreger, wie sie ihm aus der Antike nachzuweisen sind, gibt es nicht. Im einzelnen handelt es sich zumeist nur um Reflexe und schwer kontrollierbare Annäherungen. Aber man braucht nur sein Schaffen in die richtige Perspektive zu rücken, das Auge einzustellen und zu schärfen für die künstlerischen Werte seiner Zeit, um den rein und echt mittelalterlichen Charakter seiner Kunst zu begreifen. Dann — und n u r dann — wird alles, was an der Antike gemessen als Mangel erscheint, sich als sein Erbteil und Anteil an der grossen monumentalen Tradition der Romanik und Frühgotik erweisen. Man muss hierfür in seine ersten Werke eindringen und wird empfinden, dass z. B. seine Anbetung der oberitalienischen Gruppe in der Salute zu Venedig, dem Tympanon des Bischofspalais in Reims verwandter ist, als irgend einer antiken Plastik. Scheint es nicht, als sässen bei Nicolo die antikischen Köpfe beinahe fremdartig auf mittelalterlichen Gewandfiguren? Und was ist wesentlicher: jene Juno-Köpfe oder diese „starren" Körper, die von der Eurhythmie der Antike zwar durch eine Welt

getrennt, aber Träger einer Komposition von bannendem Eigenleben sind?

Aus welcher Quelle Nicolo die Tradition zuströmte, ist nicht mehr befriedigend oder gar erschöpfend zu erkennen. Als er seine ersten Reliefs schuf, war er kein Schüler mehr, wenn auch längst nicht am Ende seiner Kunst. Um so mehr will es bedeuten, dass er jetzt noch, in diesem Werke von eigenster Prägung, sich aufs engste verbunden mit der älteren pisanischen Schule erweist. Diese hatte am Beginn von Nicolos Tätigkeit eine hundertjährige, dauernde Produktion; sie steht zwar nicht in so stolzer Isolierung da, wie man früher meinte, lombardische und byzantinische Kunst haben sie durchdrungen, aber zieht man die Summe, so zeigt sie eine Tradition, deren Spuren deutlich bei Nicolo zu spüren sind, — deutlicher und zahlreicher, als die irgend einer anderen Schule. Die Tradition, auf die Nicolo stiess, ist die der Nachfolge des byzantinisierenden Ateliers, das seit dem Anfang des Jahrhunderts an den Portalen des Baptisteriums arbeitet. Da sind bei allem Abstand des Genies und Alters, ausser den ikonographischen Beziehungen, technische Uebereinstimmungen in der Marmorbehandlung, die nicht anders als durch einen Schulzusammenhang zu erklären sind. Die bestimmte feine Zeichnung der Oberlippe, der Nägel und Fingergelenke, die etwas preziöse, pedantische Verwendung der (antiken) Bohrerarbeit an Mund, Nase und für das geperlte Auseinanderlegen der Haarsträhnen. Aber auch für den Stil — und hier wird natürlich der Abstand grösser — sind die Verbindungsfäden erkennbar. In der Komposition tritt trotz der gegenteiligen, neuen Absichten der gewohnte Parallelismus der Axen (früher ordneten sich die Figuren wie die Sardinen in der Dose) immer wieder hervor; unvermittelt nebeneinander findet man das schräge, fast spitze Vortreten und das flache Ausbreiten der Formen in der Ebene (vergl. die Kanzelreliefs des Guido Bigarelli 1250. Abb. 3), das hier übliche Zurückweichen der ganzen unteren Zone aus der vorderen in die hintere Reliefschicht. Vor allem aber ist es der so eigene, ganz persönliche Gewandstil des Meisters, dessen Wurzeln auf die byzantinisierende Tradition der Pisaner Schule zurückzuführen sind. Von Einzelheiten findet man hier das wulstige Hinlegen des Randes, das nur noch im ersten Relief vorkommt, und dann immer wieder das flache Ausbreiten sich wiederholender, sorgsam ineinandergepresster Lagen am Boden. (Es dient der wurzelhaften Verbindung der Figuren mit dem Boden. Das in Frankreich und auch bei seinen Vorgängern beliebte fussfreie Gewand kommt nicht vor). Die dütenförmig geknickte Falte über der Brust ist zwar ein allgemeines byzantinisches Erbteil, aber zwischen 1200 und 1260 ist sie in dieser Regelmässigkeit und Ausbildung nirgends so ständig zu finden, wie in Pisa. Das gleiche gilt für das Motiv des seitlichen Abspreizens eines flatternden Gewandzipfels zur Füllung einer leeren Fläche. (Verkündigungsengel, Abb. 5 links oben). Wesentlich ist aber für Nicolo's Stil der Charakter des Gewandes im ganzen. Es ist ganz eigentümlich, abseitig von Tradition und Regel. Aber

wenn man in diesen fast barock bewegten Massen das Gerüst sucht, so erkennt man die zugrunde liegende Organisation der Falten und die Tendenz schon in den älteren pisanischen Arbeiten. Man muss sich die Systeme ins Lineare umsetzen, die bei Nicolo so viel stärkere, plastische Profilierung wegdenken und wird in der älteren Tradition zum mindesten eine mögliche und geeignete Basis finden für das, was durch ihn eine letzte Steigerung und Häufung erfährt. Ganz im Gegensatz zu der antiken Verschliffenheit der Motive und Formen wird durch dieses innere Wachstum und Wuchern das Gewand zu einem selbständigen, vom Körper fast unabhängigen Formträger. Die Falten und Ränder brechen sich in scharfen, spitzen Winkeln, ihre Energie und Willkür wird durch mehrfach wiederholte Parallelen und das wie gebügelt wirkende Aufeinanderpressen der schweren, stofflichen Massen doppelt eindringlich. Diese Züge, die den eigentümlichen Charakter von Nicolo's Gewandstil sehr wesentlich bestimmen, gehen über die pisanische Tradition hinaus und erweisen sich als eine Steigerung byzantinischer Motive.

Diese barocke Häufung und Zuspitzung der ursprünglich byzantinischen Motive ist charakteristisch für den Gewandstil in Nicolo's ersten Werken und darf deshalb für die entwicklungsgeschichtliche Stellung seiner Kunst besondere Beachtung beanspruchen. Die Tendenz hierzu lässt sich gelegentlich auch in Frankreich erkennen, z. B. bei einem der Meister des Ingeborg-Psalters in Chantilly, in einigen Glasmalereien, kaum jedoch in der Plastik. In der französischen Kunst haben diese Bestrebungen wenig zu bedeuten, sie wirken wie ein kurzes Zwischenspiel, das bald durch die eigentlich gotischen Kräfte abgelöst und unterdrückt wurde und überdies geraume Zeit vor Nicolo, schon bald nach 1200, sich abspielte. Zur vollen Machtentfaltung kam diese Tendenz in Deutschland, und es mag das Verständnis für die Eigenart von Nicolo's Gewandstil fördern, wenn darauf hingewiesen wird, dass im Grunde die nächste Analogie hierzu die sächsische Malerei und Plastik bietet; ihre historische Stellung ist viel genauer ergründet, sie enthüllt greifbar die gleiche künstlerische Situation zwischen Byzanz und Frankreich, zwischen Romanik und Gotik, aus der der Pisaner zu verstehen ist. Die Plastik der Freiberger Pforte und der Wechselburger Kanzel, die deutsche Malerei des scharfbrüchigen Stils ist das verwandteste formengeschichtliche Phänomen zu dieser Besonderheit in Nicolo's Erstlingswerk (die dann aus seinem Schaffen verschwindet). Deshalb erinnern wir uns nochmals der auffallenden ikonographischen Uebereinstimmungen in der Kreuzigung, und reihen dem jetzt eine weitere, befremdliche Eigentümlichkeit an: Jene Männer — in der Darbringung und Kreuzigung — mit den riesigen Bärten, die als überraschende Typen hier mehrfach auftreten. Sie sind nicht byzantinisch, nicht italienisch, und um es gleich zu sagen, auch nicht französisch! Sie sind, natürlich, ikonographisch bedingt, und man kann ihre Ahnen in Byzanz, in der Toskana und bei Antelami finden, aber in dieser Uebertreibung und Steigerung finden sie sich am ähnlichsten wie-

der in Typen, Rübezahl-Typen, die der nordwestdeutschen Malerei von Sachsen bis zum Rhein eigentümlich sind. Man stellt sich, achselzuckend, die Frage, ob dieses Zusammentreffen wirklich nur auf der Gemeinschaft der Quellen beruht. Wenn man bedenkt, dass der Byzantinismus der deutschen Kunst des 13. Jahrhunderts vornehmlich aus Italien abzuleiten ist, so anerkennt man damit eine Beziehung. Sollte man dann nicht wenigstens mit der Möglichkeit rechnen, dass jene merkwürdige, deutsche Richtung Nicolo nicht ganz unbekannt war? Es ist gar nicht so paradox, wenn man seine Kunst, als eine Erscheinung der Hohenstaufenzeit, auch in Verbindung mit dem Norden, statt nur mit dem Süden des Reiches rückt, — freilich immer nur im Sinne eines leisen Einschlags oder Reflexes, den auch eine ganz flüchtige oder ferne Berührung ausgelöst haben kann. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass nach einer älteren, wenn auch nicht durch Tatsachen gesicherten Tradition der Goslarer Psalter, ein Hauptwerk der sächsischen Malerei jenes Stils als Geschenk Friedrichs II. aus Italien an das dortige Domstift gekommen sei.

Doch es handelt sich darum, die Stellung Nicolo's in der italienischen Kunst der Zeit zu bestimmen. So klar die Dinge im grossen und ganzen hier liegen, so schwierig ist die Beurteilung im einzelnen. Es gibt in dieser Generation kaum ein technisches Detail, kaum eine Formel, die mit Notwendigkeit als exklusives Eigentum einer einzigen Schule, Werkstatt, Landschaft gedacht werden müsse. Für schlagende Feststellungen, wie sie den guten Kunsthistoriker restlos glücklich machen, bietet sich kaum eine Gelegenheit. Man soll sich auch nicht verhehlen, dass manche Uebereinstimmung, die man zwischen Nicolo und älteren pisanischen Arbeiten findet, keineswegs eine ausschliessliche Eigentümlichkeit dieser Schule ist. Das gilt insbesondere für technische Gepflogenheiten, wie z. B. die Bohrerarbeit im Auge, und all die Motive, die aus der byzantinischen und antiken Kunst stammen. Entscheidend ist das Gesamtbild der pisanischen Produktion mit seiner ganzen grossen Summe von Beziehungen und Verknüpfungen und auf der anderen Seite die Tatsache, dass keine andere Schule quantitativ und qualitativ als ein günstigerer Nährboden für Nicolo's Plastik sich erweisen lässt. Das gilt besonders für Süditalien.

Man wird zunächst unter den Denkmälern Apuliens nach Verwandten suchen. Die bodenständige Plastik dieses Gebietes, die apulische Lokalplastik bietet schlechterdings nichts, was zum Vergleich geeignet wäre. Aber zeigt nicht die Plastik des kaiserlichen Bauateliers, die vielleicht ihre Spuren auch an den kirchlichen Bauten des Landes hinterlassen hat, ähnliche Züge? Stellt man alles zusammen, bona et optima fide, was in der Richtung des Pisaners liegen könnte, so findet man einige dekorative Köpfe in Castel del monte, die von dort stammende kopflose Büste in Bari, eine plastische Gruppe am Dom in Trani und vor allem einige Masken an der Chornische des Domes von Ruvo. Ueberall kommen hier antike Impulse zum Ausdruck, und besonders in Ruvo fallen einige Köpfe von wirklich antikem Gepräge und grosser Schön-

heit auf. Aber man weiss, wie heterogene Kräfte hier wirken, — der „Satyrkopf" in Castel del monte geht z. B. auf einen Reimser Typus (Vitry II, 89) zurück. Trotzdem steht man hier eigentlich verblüfft vor einem unmittelbaren Aufschiessen antiker Elemente, und es ist nicht anders zu erwarten, als dass derartige Stücke den antikisierenden Typen bei Nicolo einigermassen ähnlich sind. Man empfindet hier und dort eine gemeinsame Beziehung zur Antike. Aber diese Gemeinsamkeit ist das Einzige, worauf die Aehnlichkeit der Wirkung beruht, und erst wenn man alles, was diesen Eindruck bestimmt, gleichsam aus der Vorstellung entlässt, darf man sich fragen, ob ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den Dingen selbst besteht. Man mag darüber streiten, ob eine Verwandtschaft der Empfindung und des Ausdrucks besteht, jedenfalls ist sie trotz der Angleichung an die Antike nicht sehr groß. Der Zusammenhang müsste sich aber vor allem in charakteristischen Zügen der Arbeitsweise verraten, und da zeigt sich nichts, was auf eine Verbindung und unmittelbare Beziehung schliessen lässt. Nimmt man die wenigen erhaltenen grösseren Stücke, denen man die Büste in Acerenza noch zuzählen mag, so ist die Auffassung des Körpers, der Stil des Gewandes der Art Nicolo's geradezu entgegengesetzt; kein Zug, der hier überhaupt vergleichbar wäre. Und nimmt man die Köpfe, so stösst man in den charakteristischen Einzelheiten der Behandlung, immer abgesehen von den typischen antikisierenden Elementen, nur auf Verschiedenheiten. Man wird vielleicht einwenden, dass vieles hier zerstört ist, und im Rahmen dieser grossen, aber wenig einheitlichen Produktion sind sicherlich auch Spielarten denkbar, die dem Stile Nicolo's näher stehen könnten, als die erhaltenen Reste. Aber warum ist dann bei ihm und seinem ganzen Kreise nichts, gar nichts zu finden von all den besonderen Einzelheiten, die sonst — ausser der Beziehung zur Antike — für die süditalienische Kunst charakteristisch sind? Warum ist unter seinen Tierdarstellungen — die so zahlreich sind, wie in einer Mustersammlung — nicht ein einziges, das die dem Süden spezifische orientalische Stilisierung zeigt, warum nicht eins der hier beliebten orientalischen Tiere? Warum verwendet er nie die dort so auffallende Büstenform, warum nicht die Mosaikdekoration? Warum niemals eine frei erfundene Fantasiefigur, sondern gibt jeder Gestalt eine inhaltliche Bedeutung und programmatische Bindung?

Zu den gleichen Beobachtungen führt der Vergleich mit der campanischen Plastik. Hier, in Campanien gab es freilich auch vor und neben den kaiserlichen Ateliers eine grosse bodenständige Schule, bedeutend genug, um als Quelle geprüft zu werden. Da sind die köstlichen, älteren Arbeiten, so reich und fein und frei, wie kaum etwas in ihrer Zeit, aber ihre ganze Art ist grundverschieden von dem Pisaner, nicht nur ihr Geschmack, auch ihr Stil und ihre eigentümliche Formfantasie. Aehnliches, Vergleichbares zeigen allenfalls die jüngeren Arbeiten, die Reliefs am Osterleuchter und aus der Jonasgeschichte des Meisters Peregrinus (1259—1283), der Ambo des Nicolo da Foggia (1272), dessen Vater Bartolomeo proto-

magister Friedrichs II. in Apulien war, die weiblichen Büsten in Ravello und Berlin. All das ist aber nach Vollendung der Pisaner Kanzel entstanden, z. T. sogar geraume Zeit später, und kann Nicolo keinesfalls beeinflusst haben.

Die ältere campanische Plastik zeigt bei all ihrer Kultur und ihrem grossen Formenreichtum weder Anknüpfungspunkte noch Tendenzen, die so zu Nicolo herüberleiten, wie die pisanische Schule. Eine Ausnahme bildet nur das eine stolze Denkmal, an das alle ernsthaften Betrachter in erster Linie oder ausschliesslich denken, wenn die Ableitung seiner Plastik aus dem Süden diskutiert wird: die schönen Reste vom Triumphbogen Friedrichs II. in Capua. Dass dieses in der damaligen Welt einzigartige Werk für Nicolo einen gewaltigen Anregungswert bedeuten könnte, ist theoretisch wohl zuzugeben. In Wirklichkeit ist aber die plastische Arbeit in den erhaltenen Skulpturen so ungeheuer verschieden, dass diese lockende Kombination unhaltbar ist, oder auf ein Mindestmass von Bedeutung herabsinkt. (Abb. 27). Es ist nicht ein charakteristisches Merkmal zu entdecken, das auf einen Zusammenhang weist: die Gewandung mit ihren dichten flachen Falten, die Behandlung von Haar und Bart, die Modellierung von Stirn und Auge ist geradezu entgegengesetzt. Gemeinsam ist nur, dass hier und dort die Antike in ungewohnter Weise wirkte. Was ist hieraus zu folgern? Unbefangen würde man die Möglichkeit einer schulmässigen, werktätigen Verbindung wohl ohne weiteres ablehnen. Bei gesuchtester Vorsicht wäre zu sagen: Wenn Nicolo in diesem Kreise seine Ausbildung erhalten hat, so ist seine Arbeitsweise in Pisa nicht nur durch neue Eindrücke, sondern durch eine längere Arbeitsgemeinschaft mit pisanischen Künstlern gründlichst verwandelt; alles einst Empfangene, abgesehen von seiner antikischen Neigung, ist wie ausgelöscht. Es wäre dann immerhin noch bedeutsam genug, dass die frühe Berührung mit den kaiserlichen Ateliers ihn auf die Antike gewiesen hätte. Das ist zwar nicht unmöglich aber auch nicht beweisbar. Keineswegs bedurfte es in dieser Zeit des Weges nach Capua, um die Antike zu entdecken! Nun ist wohl richtig, dass an keiner zweiten Stelle der damaligen Welt die Antike so im Vordergrund stand, wie in den künstlerischen Unternehmungen und Interessen des Kaisers, aber diese betätigten sich doch nicht nur im Süden, sondern auch anderwärts, — auch in der Toskana, und sogar in nächster Nähe von Pisa. Die sog. rocca in San Miniato al tedesco, die Madonna delle carceri in Prato, beide schon von Villani als Bauten Friedrichs II. erwähnt, bezeugen es. Selbst wenn man also die antiken Elemente in Nicolo's Kunst als Zeit- und Folgeerscheinung einer „hohenstaufischen Proto-Renaissance" betrachten will, so braucht man deswegen nicht in den Süden zu gehen! Jener kaiserliche Bau in Capua, dessen Skulpturenreste uns überliefert sind, steht zwar auf campanischem Boden, aber diese haben schlechterdings nichts mit campanischer Plastik gemeinsam und sind alles andere eher, als Erzeugnisse einer campanischen Schule. Die Skulpturen entstanden gegen 1240. Vielleicht war da Nicolo schon in Pisa; jeden-

falls ist er wenige Jahre später schon dort ansässig. Wer sich von dem Gedanken, dass Nicolo die Capuaner Sachen gesehen habe, durchaus nicht trennen kann, darf übrigens auch mit der Möglichkeit rechnen, dass hierzu auch später noch, von Pisa aus, Gelegenheit war. Bis zum Beginn der Kanzelarbeit sind es reichlich 15 Jahre, und man stand in Pisa in reger Verbindung mit Campanien. Es wäre dann freilich nur um so auffallender, dass von dem Eindruck nichts zu verspüren ist. Man darf über die gemeinsame Beziehung zur Antike nicht vergessen, wie grundverschieden -- abgesehen von der Ausführung und Interpretation — die künstlerische Gesinnung ist. Dort ist die Reception der Antike Ausdruck eines echten, wahrhaft paganen Charakters, hier bei Nicolo steht sie im Dienst der christlichen Theologie.

Viel näher liegt es, nach Anknüpfungspunkten in Oberitalien zu suchen. An Fruchtbarkeit in quantitativem und qualitativem Sinne, Vielseitigkeit und Expansionskraft steht die lombardische Skulptur an erster Stelle in Italien, sie hat ihre Sendlinge auch in der Toskana, in Pisa selbst, und vom Westen strömen ihr in lebendiger Aufnahmefähigkeit die französischen, von Venedig die byzantinischen Elemente zu. Die echt mittelalterliche Simultanität, die gleichzeitige Verwendung und Verarbeitung eines Formenschatzes verschiedensten Ursprungs und Alters, erschwert freilich das Urteil. Gerade da eine unmittelbare Wirkung eines einzelnen lombardischen Denkmals auf Nicolo nicht nachzuweisen ist, darf man nie ausser acht lassen, dass wenigstens ihre mittelbare Einwirkung ohne weiteres gegeben ist. Die romanische Plastik Pisas ist seit ihren Anfängen dauernd von Oberitalien beeinflusst; der beschäftigteste Bildhauer, der unmittelbar vor Nicolo in Pisa tätig ist, Guido Bigarelli (bis 1250) stammt aus Como und ist restlos in der pisanischen Tradition aufgegangen; ein etwas jüngerer Künstler Giroldo da Lugano, der gleichfalls nur in der Toskana tätig war, ist einer der ersten, die die ältere Weise dem Stil Nicolo's anzugleichen suchen. So ist es begreiflich, dass die lombardische Plastik gegenüber einem so unabhängigen Künstler nicht als gesonderte Einfluss-Sphäre fassbar ist. Aber für ikonographische Neuerungen, für die Monumentalität der Auffassung, den wuchtigen Ernst der Darstellung, die plastische Energie bieten sich hier nächstliegende, bedeutende Vorstufen. Vor allem aber gab die lombardische Tradition einen dauernden Hinweis auf Frankreich, dessen Plastik hier viel rascher in ihrer fortschrittlichen Entwicklung aufgegriffen wurde, als in Pisa.

Wie im Charakter des architektonischen Aufbaues und dekorativen Geschmacks, in der Erweiterung des stofflichen Inhalts eine Beziehung zu Frankreich erkennbar ist, so ist auch, trotz aller Gegenwirkungen, Nicolo's plastischer Stil nicht unberührt von französischer Kunst. Man wird zunächst nur den Gegensatz empfinden, und es wäre unrecht, ihn abzuschwächen oder gar zu unterdrücken. In Frankreich ist das treibende Problem das Statuarische, bei Nicolo die Reliefkomposition. Deshalb wirkt das französische Relief wie eine Zusammenstellung von Einzelfiguren, während

Nicolo in erstaunlich rascher Entwicklung zu einem wogenden Massenstil kommt. In Frankreich spricht der Takt, bei Nicolo die Fülle, die zuerst tektonisch gebannt, dann malerisch erregt wird. (Die Fülle des Reliefs, die die ganze Art des Erzählens und Darstellens bestimmt, zeigt die grössere formale Naivität, die „südliche Unschuld" des Gestaltens, — im Gegensatz zu der steten Verfeinerung und Eleganz in Frankreich). Geht man von der Einzelfigur aus, so möchte man den Stil in Frankreich als dynamisch, den Nicolo's als statisch bezeichnen. Gerade in dem Jahrhundertdrittel, das zwischen der Geburt Nicolo's und der Pisaner Kanzel liegt, vollzieht sich die umwälzende Neuorganisation von Körper und Gewand in der französischen Kunst, und gerade dieses neue statuarische Ideal der ersten Hochgotik steht in schroffem Gegensatz zu dem des italienischen Meisters. (Formal steht es dem antiken Ideal — paradoxer Weise — näher, als das Nicolo's. Tatsächlich wirkt die Antike in Frankreich mehr auf die Statue, in Pisa auf den Reliefstil). Der neue körperliche Rhythmus, um den da gerungen wurde, ist Nicolo fremd, das Gewand hat ganz andere Funktionen, als ihn zu betonen. (Abb. 52). Seine Standmotive dienen nicht der organischen Straffung des Körpers, sondern zur Festigung, zum Tragen der lastenden Körperschwere, das Gewand nicht der Klärung und Betonung des körperlichen Ausdrucks, sondern wird zum Tummelplatz einer erregten Formfantasie. Dem entspricht es, dass in den französischen Köpfen die Belebung, die Nuancen und vor allem der Charakter des Ausdrucks Nicolo wesensfremd sind. Einen lächelnden Kopf kann man sich bei ihm ebensowenig vorstellen, wie eine schwebende Figur. Man tut dem italienischen Meister wohl nicht Unrecht, wenn man in seiner Kunst das Vegetative, in der französischen das Geistige betont.

Trotz dieser Verschiedenheit ist Nicolo's Formgebung von der französischen Plastik nicht unberührt. In der Beurteilung des einzelnen ist freilich auch hier wieder grösste Vorsicht geboten; denn auch in Frankreich hat in die Entwicklung des neuen Stils gelegentlich die Antike eingegriffen, und in der älteren Phase gehört vieles zum Gemeingut der romanischen und byzantinischen Tradition, der Nicolo viel länger verbunden bleibt, als die französischen Meister. Sein byzantinischer Christustyp (Abb. 53), seine byzantinischen Engel und Prachtgewänder sind in Frankreich gegen 1260 unmöglich. Man wird auch bei der Betrachtung der Motive und Gepflogenheiten charakteristische Unterschiede finden: die dünnen Stoffe, die feste Gratigkeit der Falten, die zarte Melodie der Ränder, das Ruhen des Armes in der straff gezogenen „Binde" liebt Nicolo nicht, aber auch nicht die hohen, freien Stirnen und das strähnige Haar. Dagegen fällt besonders gegenüber den ihm zeitlich nahestehenden französischen Bildwerken das Tief-rücken und die fleischige Ausbildung der Augenbrauen auf. Es sind Verschiedenheiten der Behandlung, die ganz unabhängig von der antikisierenden Typik bestehen. Aber trotzdem: die Köpfe der knieenden Könige sind in Wirklichkeit französischen Typen verwandter, als römischen Antiken (vgl. Abb. 25). Es ist aber vor

allem die Gewandung, die bei aller Gegensätzlichkeit Uebereinstimmungen zeigt, die deutlich zu erkennen sind. Die Profilierung der Falten, die dem Gewande Plastik gibt, ist durchgängig, schon im ersten Relief, stärker als bisher irgendwo in Italien üblich war und weist prinzipiell auf Frankreich. (Abb. 51 f.). In ihrer Linienführung spricht zwar immer die byzantinische Grundlage und alles ist übertönt von der persönlichen Gestaltung, aber bestimmte Motive klingen dauernd mit, die notwendig aus Frankreich abgeleitet werden müssen. Die Durchbildung grösserer, zusammenhängender Partien durch lange, abgekantete, gerade Faltenkämme, die nahezu parallel laufen, dürfte vor allem auf den Eindruck älterer Cyklen (Chartres-Nord und -Süd, dann Paris, Amiens) zurückzuführen sein, wobei auch lombardische Zwischenglieder mitgesprochen haben mögen. Es würde mit den architektonischen und ikonographischen Beobachtungen gut stimmen, dass gerade der ältere französische Stil auf Nicolo gewirkt hat. Aber er muss auch die jüngere, ihm zeitlich ganz nahestehende Phase kennen gelernt haben. Schon die stärkere Plastik der Faltenprofile in den nicht fest am Körper liegenden Partien entspricht dem jüngeren Reimser Stil, vor allem aber das ganz freie Herausschneiden, aus dem Reliefverband hoch herausgeführte Stehen eines grösseren Stückes Stoff und die tief, „schüsselartig" eingebuchteten, parallelen Winkellagen in den herabhängenden, über den Körper gezogenen Lagen (Abb. 52). All das geht über analoge antike und byzantinische Motive heraus, war in Italien bisher unbekannt und tritt auch in Frankreich erst gegen die Mitte des Jahrhunderts auf. Dass auch diese Formen — ähnlich wie in der sächsischen Plastik — der Eigenartigkeit seines ganzen Gewandstils sich einordnen, kann über ihren Ursprung nicht hinwegtäuschen. Auch die Freiheit der Einfügung, der erstaunliche Bewegungsreichtum der Relieffiguren in den Zwickeln (Abb. 12 ff.), dürfte ohne die Kenntnis und sogar das Studium entsprechender französischer Arbeiten kaum denkbar sein. Hierfür dürften besonders Anregungen von Paris gewirkt haben, und neben der Monumentalskulptur kann auch die Kleinkunst in dieser Richtung eine befreiende Wirkung geübt haben. So darf man sich wenigstens fragen, ob und inwieweit auch der umwälzende Realismus seiner Auffassung, sein kühner Sprung in eine neue Darstellungswelt, sein Radikalismus, der sogleich eine völlige Neuschöpfung der alten Stoffe bedeutet, durch diese Berührung gefördert und beeinflusst ist. Hat er ein Werk, wie die Reliefs des nur in Fragmenten erhaltenen Lettners in Chartres gesehen? Die Stärke und Unabhängigkeit seines persönlichen Stils wäre dann nur um so mehr zu bewundern. Das besonderste und modernste der neuen französischen Form, den „gotischen Schwung" mit allen Konsequenzen, die eigentliche Physiognomie dieser Kunst lehnt er kraft seines im Blute liegenden Formgefühls gänzlich ab. Er entgotisiert sie. Aber man darf nicht vergessen, dass auch in Frankreich noch zur Zeit Nicolo's neben dem auf fliessenden Schwung ausgehenden Ideal eine andere Richtung

bestand, die ein härterer, gradliniger und brüchiger Stil charakterisiert.

Die Verschiedenheiten, die man in den Skulpturen der Kanzel beobachtet, lassen eine ausserordentlich starke Entwicklung erkennen. Aber es zeigen sich auch Unterschiede in der Ausführung, die zweifellos auf die Mitarbeit von Gehilfen weisen, wie es im Betrieb der Plastik jener Zeit üblich war. Am meisten weicht die Arbeit am Fuss der Mittelsäule (Abb. 18) ab, deren ganze Ausführung offenbar eine andere, unbekannte Hand verrät, die besonders im Gewandstil einen anderen, altertümlichen Stil zeigt. Einige Statuetten, z. B. die Fidelitas (Abb. 12), sind zu schwach, als dass der Meister selbst für die Ausführung verantwortlich gemacht werden könnte. Im übrigen handelt es sich nur um kleine Nuancen der Meisselführung. Nichts wäre falscher als jenen grossen, den Eindruck bestimmenden Unterschied, den man fortschreitend von Stück zu Stück beobachtet, auf diese Mitwirkung untergeordneter Hilfskräfte zu schieben. Er zeigt deutlich den Weg der Entwicklung, die der Meister ging und dessen Ziel uns in dem nächsten gesicherten Werk entgegentritt.

DIE KANZEL IN SIENA.

Man ist über die Geschichte dieses grossen Werkes durch erhaltene Urkunden aufs beste unterrichtet. Fünf Jahre nach Vollendung der Pisaner Kanzel, am 29. September 1265 wird der (bereits erteilte) Auftrag in allen Einzelheiten formuliert. Nicolo muss nach Siena übersiedeln, darf viermal im Jahre einen vierzehntägigen Urlaub nehmen, besonders im Interesse der Pisaner Dom- und Baptisterium-Behörden, zur Beratung und auch für eigene Angelegenheiten. Er muss seine zwei vertrauten Schüler (auch als famuli bezeichnet) Arnolfo und Lapo aus Pisa mitbringen und darf seinerseits auch einen dritten Gehilfen und seinen Sohn Giovanni beschäftigen, doch erhält dieser einen weit geringeren Tagelohn! Auch die Heranziehung Nicolo's zu anderen Arbeiten für die Domverwaltung und die Stadt Siena wird in Aussicht genommen. Nicolo ist dem Rufe bald gefolgt.

Zwischen März 1266 und November 1268 ist seine Tätigkeit an der Kanzel mehrfach in Siena bezeugt; offenbar war er, von geringen Unterbrechungen abgesehen, in dieser Zeit dauernd an ihr tätig. Von seinem Recht und seiner Pflicht, Gehilfen zu beschäftigen, hat er vollen Gebrauch gemacht. Ausser Lapo und Arnolfo, die die Sienesen selbst verlangten, beschäftigt er seinen Sohn und Lapo's Bruder Donato. Aus den natürlich nur lückenhaften Aussagen der Urkunden ergibt sich, dass Arnolfo 1266 nach Siena zitiert wird, 1267 findet man alle vier beieinander, in der letzten Quittung wird Donato nicht genannt. Eine Beschäftigung weiterer Schüler und Gehilfen ausser den genannten war nicht vorgesehen und ist nirgends erwähnt, und es war ausdrücklich ausgeschlossen, dass der Auftraggeber seinerseits irgendwelche Künstler und Gesellen dem Meister zur Mitarbeit beigibt.

Die Beteiligung so vieler Hände hat der Forschung viel vergebliche Mühe gemacht. Es liegt aber kaum anders, als bei der Pisaner Kanzel, obwohl hier keine Urkunden erhalten sind, die es melden könnten. Nicolo ist nicht nur der geistige Urheber, sondern auch für die Ausführung voll verantwortlich. Die Arbeit hat vom Entwurf bis zur Vollendung in seiner Hand gelegen, er hat sie nicht nur geleitet, sondern sicherlich ständig in den Gang der Ausführung eingegriffen. Von den vier Gehilfen sind Lapo und Donato nur als Namen, nicht als künstlerische Persönlichkeiten bekannt. Die beiden anderen aber erwachsen zu Grössen ersten Ranges: Arnolfo di Cambio und Giovanni Pisano. Arnolfo ist nach den Urkunden der Aeltere und Begehrtere, während Giovanni kaum mehr als ein ausgewachsener Knabe war, dessen Lehrzeit eben begonnen hatte. Es wird immer verlockend sein, in der Sieneser Kanzel die ersten Regungen dieser beiden jüngeren Grössen zu suchen, aber es ist nach dem ganzen Tatbestand ausgeschlossen, den einen oder anderen von ihnen für den so einheitlichen künstlerischen Charakter des Werkes verantwortlich zu machen.

Die Kanzel im Dom von Siena (Abb. 28) ist in ihrer ganzen Form und Erscheinung das jüngere und reichere Gegenstück der pisanischen. Die Unterschiede sind Bereicherungen und Fortschritte, die eine klare Entwicklungslinie zeigen. In den fünf Jahren, die zwischen der Vollendung der Kanzel in Pisa und der Konzeption der sienesischen liegen, ging Nicolo konsequent den Weg weiter, den schon seine Entwicklung während der Arbeit an der ersten Kanzel einschlug. Der neue architektonische Typus, der in Pisa gefunden wurde, ist beibehalten; nur der sechseckige Grundriss ist durch ein Achteck ersetzt, die Zahl der Säulen, Reliefs und Statuetten an den gleichen Stellen entsprechend erhöht. Schon hierdurch ist der Gesamteindruck vielgliedriger und leichter geworden. Die Säulen stehen enger, die Kleeblattbögen sind steiler und stossen spitzer gegen die Ecken, die Reliefs sind schmäler. Jede einzelne Seite ist im Aufriss schlanker geworden. (Man muss die später zugefügte Treppe sich fortdenken; sie wurde erst 1543 von sienesischen Meistern der Hochrenaissance gearbeitet).

Auch die scheinbar identische Stellung der Plastik zur Architektur und die Art ihrer Einfügung zeigt charakteristische Nuancen. Die profilierten Rahmen der Stirnbögen im Zwischengeschoss, der kastenförmige Abschluss der Reliefs oben ist weggelassen. Dadurch rücken die Darstellungen, nur durch ihren Rhythmus geschieden, ohne architektonische Trennung mit den Eckfiguren zusammen; denn dieser Absicht zuliebe stehen hier auch auf den Ecken der Brüstung — der einzige materielle Unterschied gegenüber Pisa — lebensvolle Figuren, die die schweren, auch im Massstab grösseren und durch die andere Materialfarbe betonten Säulenbündel dort ersetzt haben. Dadurch wird nicht nur der störende Druck der Brüstungsecken auf die Statuetten des Zwischengeschosses gemildert, sondern es ist zugleich ein weiterer Faktor in dem neuen und glücklicheren Verhältnis, das hier die plastische Fantasie mit der Architektur und dem gegebenen Sinn

und Zweck der plastischen Aufgabe eingeht. Es ist keine Ketzerei, wenn man in der Pisaner Kanzel ein Missverhältnis empfindet. Gerade für das Eigene, Starke und Bedeutende des plastischen Stils, der dort in die Welt tritt, ist die Kanzel nur eine Rahmenform, die den Sinn dieser Plastik nicht zur Geltung bringen kann. Wer Nicolo's romanische Vorgänger liebt, wird gleich verstehen, warum und worin sie ihm über sind. Ihre primitive Plastik ist selbst schon Architektur, wird durch diese weder gefördert noch geschädigt, es gibt kein Dilemma. Nicolo's neue Kunst ist über das absolute Wesen der alten, romanischen Form herausgewachsen, sie ist gesprengt, und er ist zu stark, um einen nur dekorativen Ausgleich zu suchen. In Siena ist das Dilemma überwunden. Die Bildwerke wirken nicht mehr wie eingelassene oder aufgesetzte Beigaben in einem Gerüst, — Schmuckstücke, die doch ganz andere als schmückende Bedeutung haben, — in architektonischem Rahmen, der doch nur Scheinarchitektur ist, — sondern hier, in Siena ergibt das Ineinanderweben von Bildwerk an Bildwerk, die Unterdrückung von Rahmen und Gliederungen eine neue künstlerische Einheit. Hier ist wirklich im ganzen, eigentlichen Kanzelkörper die Architektur in Plastik aufgelöst, ein reiches, lebendiges, fantasievolles Formgewebe, das von dem nun um so fester wirkenden Unterbau der Säulen sicher getragen wird.

In wunderbarer Gesetzmässigkeit ist die Entwicklung der plastischen Gestaltungsweise selbst diesem Ziele entgegen gegangen. Was schon in Pisa sich zeigte, ist fortgesetzt: die Figuren sind kleiner, die Komposition gefüllter, der Reliefstil malerischer geworden. Trotz der grösseren Einheitlichkeit ist die Funktion der Statuetten und Reliefs stärker differenziert, die Eckfiguren vermögen gegenüber dem Figurengewoge des übrigen in ihrer statuarischen Festigkeit ihre gliedernde und klärende Bestimmung an Stelle der Architektur zu erfüllen. Interessant, wie die dekorative Ausgestaltung in allem mitgeht. Statt des kräftigen, bestimmenden Profils in Pisa, bildet hier den oberen Abschluss ein zweites, antikisierendes Gesims mit dem reichen Spiel seiner feingliedrigen Formen. In Pisa ist das Trennende durch Verwendung des schweren, dunklen rosso antico doppelt betont, in Siena ist oben alles in dem gleichen weissen Marmor, und das vielgestaltige plastische Gebilde steht hier in dem Eigenwert seiner Erscheinung gegen die grossen tragenden Säulenschäfte unten aus dunklem Stein. Oben aber erscheint nun — freilich nur in Resten erhalten — eine neue farbige Dekorationsart: Als Bogenfüllung (in Pisa ist hier schwarzer Stein eingelegt), als Auflage über dem unteren Gesims und schliesslich als Hintergrund der Reliefs farbiges Glas, — ornamentale Hinterglasmalerei, die Muster in Gold und etwas Farbe auf grünem Grund. Materiell und technisch stammt diese Dekoration wohl eher aus Venedig als aus Süditalien. Die künstlerische Idee stammt aber aus Frankreich. Nicht nur an die Emailgründe der um diese Zeit weit verbreiteten Limoger Goldschmiedereliefs ist da zu denken, sondern an eins der wenigen erhaltenen Werke der monumentalen französischen

Plastik, die in das gleiche Gebiet der kirchlichen Ausstattungsstücke gehören, wie die Kanzeln: der rétable de St. Germer, dessen Reste im Musée Cluny bewahrt werden. Hier zeigt der Reliefgrund eine ganz ähnliche farbige Musterung mit kleinen Ornamenten in rhombischen Feldern, nur nicht in Glas, sondern in einer auf den Stein aufgelegten stuckartigen Paste. Der Retabel stammt aus dem Jahre 1259, dem gleichen Jahre, wie die Pisaner Kanzel! Es ist nicht ausgeschlossen, dass auch an ihr schon dieser Dekor ursprünglich verwendet war und einer späteren Restauration zum Opfer fiel. Sicherlich konnte er aber an der Pisaner Kanzel nicht die Bedeutung haben, wie in Siena, wo der farbige Glanz sich in ganz anderer Weise mit dem Flimmern und Schillern der Form vereint haben muss, als in Pisa möglich gewesen wäre.

Erstaunlich, wie all dies sich äussert, obwohl das eigentliche Schema geradezu identisch bleibt. Die Sieneser Herren wollten sicherlich nichts anderes, als eine reichere Neuauflage der Pisaner Kanzel! (In dem ersten Vertrag waren sogar elf Säulen verlangt.) Wie dort, wechseln in den tragenden Säulen solche, die bis zum Boden reichen, mit kürzeren, die auf Löwengruppen stehen. Auch die Motive dieser Tiergruppen sind thematisch gleich, geben nur durchweg neue Varianten. Ein Löwe verspeist eine Rehgeis, ein anderer ein junges Pferd, dazwischen je eine Löwin mit ihren Jungen, — die eine Löwin säugt hinten zwei kleine, während vorn das dritte über ein Schäfchen sich hermacht und die Mutter selbst ein solches verzehrt, — die andere Löwin säugt vier Junge, und ein fünftes spielt an ihren Vorderklauen. Das alte Kampfthema wird hier noch mehr als in Pisa im Sinne des Genre weitergebildet. (Abb. 43 ff.).

Auch die Ausgestaltung der Basis der Mittelsäule als Polygon mit figürlichen Darstellungen war in Pisa gegeben; sie hatten hier aber inhaltlich höchstens eine allgemeine symbolische Bedeutung, während sie nun in Siena ein ganz bestimmter Teil des figürlichen Programms werden. (Abb. 47 ff.). Nicolo bringt hier die Artes liberales, die Personifikationen der freien Künste, die im Pisaner Cyklus noch fehlten: Rhetorik, die Linke vor der Brust, im Schoss ein Buch, — Dialektik, von der Nachtarbeit gealtert, — Grammatik, ein Kind unterweisend, — Musik, mit der Harfe, — Geometrie, auf dem Schoss die Messtafel, — Arithmetik, mit den Fingern zählend. Daneben die Mutter und Königin aller Künste und Wissenschaften, eine Frau im Prachtgewand der byzantinischen Herrscher, das Füllhorn mit einer Flamme haltend: die Philosophie. (In der abgebrochenen Hand hielt sie wohl das Szepter). Die Unterbringung dieser Darstellungen auf dem Sockel ist übrigens nicht nur als Verlegenheit aufzufassen; nach der scholastischen Darstellung erscheinen Philosophie und Künste als höchste Leistung der Menschen, aber als irdisches Bereich geschieden vom Wirken Gottes. Vielleicht stehen sie deshalb am Boden, getrennt von dem Cyklus oben, der den göttlichen Dingen gewidmet ist. Ihre Darstellung erscheint hier zum ersten Male in der italienischen Plastik, während sie seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts

zum Bestand der Portalcyklen und Glasfenster Frankreichs gehört; die Anregungen, die wir in Pisa spürten, wirken also fort und werden erweitert.

Der ganze übrige Cyklus ist auf den Oberbau konzentriert. Bei völlig gleicher Disposition ermöglichte die Veränderung des sechseckigen Grundrisses in ein Achteck, die Zahl der Darstellungen zu erhöhen und damit dem Umfang und der Systematik der französischen Programme noch näher zu kommen. Der Zwischenbau zeigt zunächst auf den Ecken wieder die Personifikationen der Tugenden (Abb. 36 ff.). Johannes der Täufer, der in Pisa in ihrer Reihe steht, fehlt, sodass die Zahl der Allegorien sich um drei erhöht. (Spes, Temperantia, Justitia.) Ihre Charakterisierung weist so starke Varianten auf, dass man staunen darf, wie lebendig die Erfindungslust auch bei einem so spröden Thema ist. Während in Pisa mit Ausnahme der Fides alle Figuren stehen, ist hier die Hälfte sitzend gegeben, — eine Annäherung an den französischen Typus. Auch sind die Figuren mit fürstlichem Kopfschmuck, Diadem, Krone oder Doppelkrone ausgestattet. Eine auffallendere Neuerung ist es, dass neben den allegorischen Frauen zwei kleine Engel erscheinen, die z. T. ihre Attribute trugen. Ihr Fehlen erschwert bei zwei Figuren die genaue Bestimmung. Man sieht daraus, wie flüssig die Tradition noch ist und wie unabhängig Nicolo seinen Quellen gegenübersteht. Die Frau, die als Temperantia (Abb. 40) zu bestimmen ist, hält ein Weihrauchschiffchen und hat Weinlaub im Haar; die Spes (Abb. 41) ist, wie in Frankreich, durch ihre Kopfhaltung und den Ausdruck charakterisiert, und der beigegebene Engel scheint Aehren zu halten; Fortitudo (Abb. 41) hält den toten Löwen, die Engel mit Palmen kennzeichnen Fides (Abb. 38), das Füllhorn mit Flamme die Caritas (Abb. 42). Unzweideutig bestimmt ist dann nur noch Justitia mit dem Scepterstab (Abb. 42). Ihren Nachbarn fehlen Attribut und Beischrift, und ihre Identifikation ist unsicher. Man dürfte am ehesten an eine der Tugenden denken, die im Pisaner Cyklus auftreten und bisher in Siena noch fehlen (Humilitas und Fidelitas), oder etwa an die Prudentia, die man in der obligaten Reihe der Kardinaltugenden am meisten vermissen würde. Von Bedeutung für die Auswahl zwischen diesen (und anderen) Möglichkeiten ist vielleicht ihr Kopfputz. Die rechte Figur (Abb. 40 l.), die letzte der Reihe, lässt als einzige die stattliche Krone oder das Diadem vermissen, das die anderen tragen. Man hat sie deshalb als Sibylle gedeutet, doch passt das Auftreten einer solchen nicht gut in die Reihe der Tugenden; vielleicht weist das Fehlen der Krone auf eine Humilitas. Grösser ist die Uebereinstimmung mit Pisa in den Zwickelreliefs. Im ersten Bogen ein nicht zu deutendes Paar: eine Frau mit Kopftuch (Sibylle?) und ein Jüngling mit antikem Palludamentum und fliegendem Haar. Dann ein alttestamentarischer König und eine Königin, in den folgenden Bögen die vier Evangelisten, und schliesslich fünf Propheten und Johannes der Täufer (Abb. 36 ff.). Vermutlich trugen ihre jetzt leeren Schriftbänder eine gemalte Inschrift, die ihre Identifikation erlaubte.

Die grösste Neuerung gegen Pisa bedeuten die Eckfiguren der Brüstung, die den evangelischen Zyklus rahmen und inhaltlich zum Teil zu ihm gehören. Ihre Reihe eröffnet die schlanke Verkündigungs-Maria (Abb. 29 l.). mit der Halbfigur des kleinen Engels, der ein Buch trägt. Es folgt Paulus (?) zwischen den Büsten zweier Apostel oder Propheten, in unmittelbarer Anlehnung an die Dreifigurengruppen auf den altpisanischen Kanzeln (Abb. 52). Dann Maria mit dem Kinde (Abb. 50), die erste Standfigur der Madonna in der italienischen Plastik, und schliesslich fünf kühne statuarische Gruppen, die inhaltlich und formal aufeinander zu beziehen sind. Zunächst, links (Abb. 32) vom „Kindermord", drei posaunenblasende Engel in reicher Diakonentracht, denen, als Abschluss der ganzen Reihe, eine entsprechende Gruppe auf der anderen Seite entgegentritt (Abb. 35). Dazwischen, in der Mitte, der Tetramorf (die Vereinigung der vier Evangelistensymbole zu einer Gruppe), dessen Adler zugleich als Lesepult dient, ganz im Anschluss wieder an die frühen pisanischen Kanzeln (Abb. 33 f., 51). Als Symbol der vier Evangelisten und apokalyptische Vorstellung steht er in geistiger Verbindung mit den Nachbargruppen: Links (Abb. 32 f.) neben der Kreuzigung — eine einzigartige Kombination mystischer Gedanken — der auferstandene Christus, zu seinen Füssen der Löwe, der Basilisk als Hahn mit Schlangenschwanz und anscheinend eine Schlange mit der Grimasse eines menschlichen Kopfes und der Drache, alles gemäss Psalm 91, 3. Ueber Christus die Taube mit dem Kreuznimbus und der Hand Gottes; also zugleich eine Dreieinigkeit. Die Taube, einem Adler gleichend, steht auf dem apokalyptischen Thron mit Kissen und Decke, daneben die sieben Leuchter und zwei geflügelte Cherubköpfe. Aus der Brustwunde Christi spriesst eine Ranke, der Lebensbaum, dessen Zweige zu beiden Seiten des Heilandes je drei Brustbilder umranken, links ein betender Mönch (Franziskus?), ein Mann, der eine Krone in den Händen trägt, und eine weibliche Gestalt, — rechts ein Kind, eine alte Frau mit einem flammenden Gefäss und ein Prophet oder Apostel —, sie alle dem Blute Christi gleichsam entsprossen und verwachsen, und wie Verkörperungen der „minnenden Seele" ihm inbrünstig zugewandt. Diese, im einzelnen schwer zu deutende Gruppe, ist ein erster künstlerischer Niederschlag der eben erwachten Mystik, sie führt aus der Systematik der monumentalen Ikonographie in die Gefühlswelt Bonaventuras, dessen Schrift vom „lignum vitae", anschliessend an eine Stelle der Apokalypse (XXII, 2) die Symbolik des Kreuzes Christi und des paradiesischen Lebensbaumes ausdeutet (Abb. 32 r.). Die Vorstellung hat später die Trecentomalerei beschäftigt, bei Nicolo erscheint die zarte Gestalt des auferstandenen Christus als Träger der religiösen Beziehungen, die dann mit dem Gekreuzigten und schließlich mit dem Schmerzensmann verknüpft sind. Dieser freien und kühnen Komposition entspricht auf der anderen Seite (Abb. 34 f.) die Gruppe des Weltenrichters, thronend zwischen Cherubköpfen, über dem Kreuz und den Engeln mit den Marterwerkzeu-

gen, — das Mittelstück der auf die anstossenden Reliefs verteilten Darstellung des Jüngsten Gerichts. In diesen Gruppen steht Nicolo dem Gefühle jener Zeit ganz nahe. Näher, als man erwarten sollte, wenn man in der Pisaner Kanzel zunächst das Unzeitgemässe seines Wesens empfindet. Auch die Reliefs in Siena zeigen, dass er dem geistigen Strome der Zeit und seinen Quellen nun viel unmittelbarer verbunden ist, als früher.

Für den evangelischen Zyklus war durch die Einfügung von zwei weiteren Relieftafeln mehr Raum gegeben. Nicolo verwendet sie für die in Pisa ganz fehlende, grosse Darstellung des Kindermordes (Abb. 32) und die Ausdehnung des Jüngsten Gerichts auf zwei Felder (Abb. 34 f.). Aber er bringt überdies durch Verbindung mit den übrigen Szenen der Pisaner Kanzel eine Anzahl Darstellungen, für die er dort keinen Raum fand: die Heimsuchung (bei der Geburt Abb. 29) an Stelle der Verkündigung in Pisa (Abb. 5), die jetzt als Eckgruppe gegeben ist, die Reise der drei Könige (bei der Anbetung, Abb. 30), die Flucht nach Aegypten, Josefs Traum und die Herodes-Szene (bei der Darbringung, Abb. 31). Von diesen Darstellungen gehören die Verkündigung, der Kindermord und die Reise der Könige zum Bilderkreis der altpisanischen Plastik, Josefs Traum ist in der lombardischen Skulptur nachweisbar, während die letzte Scene, die sich über der Flucht nach Aegypten befindet und mit dieser inhaltlich zusammenhängen muss, sehr ungewöhnlich ist. Es kann hier wohl nichts anderes dargestellt sein, als die Ratsversammlung des Königs Herodes zur Erkundung der Geburt Christi im Anschluss an Math. II. 4. Herodes ist durch den türkischen Halbmond unter der hohen Krone als orientalischer Fürst charakterisiert und zeigt den gleichen Typus mit dem langen spitzen Vollbart, wie schon in pisanischen Bildwerken des 12. Jahrhunderts. Durch die Erweiterung des Programms erhält der Cyklus die vollständige Kontinuität der epischen Handlung; der Traum Josefs und die Herodes-Scene verbinden die Flucht nach Aegypten mit dem Kindermord auf der folgenden Tafel. Es ist erstaunlich, wie es Nicolo gelingt, den älteren Cyklus um sechs Darstellungen zu bereichern, obwohl von den zwei überschüssigen Platten nur eine dafür zur Verfügung stand. Dies ist bezeichnend: Mit der Veränderung des Reliefstils geht eine Entwicklung der Komposition und Erzählungsweise Hand in Hand, die den Stil des Meisters auf einer neuen Stufe zeigt.

Man wird am besten die Tafeln vergleichen, in welchen die Zahl der Szenen und die Motive identisch sind, Geburt (Abb. 5, 29) und Kreuzigung (Abb. 8, 33, 56 f.). Trotz der genauesten Uebereinstimmung wirkt in Siena das Ganze voller und gedrängter. Zur Füllung dienen nicht mehr ausbauchende Gewandstücke und weite Gesten, die Formen sind mehr zusammengeschlossen, und obwohl die zur Verfügung stehende Fläche kleiner ist, ist die Wirkung weniger überladen. Zieht man die anderen Parallelszenen dazu, Anbetung (Abb. 6, 30), Darbringung (Abb. 7, 31), so sieht man, wie weit der Wandel der ganzen Formgebung und Auf-

fassung geht. Die Figuren werden geschmeidiger, die Bewegung freier und reicher, die Erscheinung eleganter. Die Neigung zu schweren Formen — hohe Schultern, dicke Hälse, grosse Hände — ist zwar noch immer zu erkennen, aber weniger fühlbar. Dazu ein wesentlicher Wandel der psychischen Einstellung. Die realistischen Züge sind gemehrt, werden liebevoller und in der Richtung des Genre ausgestaltet, die Ausdeutung des Stofflichen gefühlvoller, bald inniger und zarter (Anbetung), bald leidenschaftlicher (Kreuzigung). An Stelle des zuerst impassibeln Verharrens ist der Affekt getreten, der jetzt eine in der ganzen damaligen Kunst unerreichte Skala umfasst. Nimmt man schliesslich die einzige Tafel, die gegenüber Pisa völlig neu zu gestalten war, den Kindermord (Abb. 32), so sieht man, dass das Wesentliche dieses künstlerischen Wandels in dem letzten Relief der Pisaner Kanzel (Abb. 9) schon zum Durchbruch kam.

In diesem Wandel der Form und Gesinnung drückt sich notwendig ein verändertes Verhältnis zu den Quellen seiner Kunst aus, und man fragt sich, ob auch neue Einflüsse hierfür nachzuweisen sind. Das veränderte Verhältnis zum Stoff, das zu neuen Inhalten und zu einer Neubelebung und Neubeseelung der alten führt, steht sicher in Beziehungen zu den neuen Erscheinungen des kirchlichen Denkens und der religiösen Literatur der Zeit, auch wenn es nicht gelingen sollte, z. B. für die Allegorie des Auferstandenen eine direkte literarische Quelle zu finden. Untrennbar hiervon ist aber die Frage nach den bildkünstlerischen Anregungen und Eindrücken. Zunächst ist erstaunlich, wie trotz aller Neuerungen das Alte, d. h. die in Pisa gegebene Formulierung weiterlebt; viele Motive sind fast unverändert übernommen. Für die neuen Motive ist aber bei dem heutigen Stande der Kenntnis fast ausnahmslos kein Vorbild zu finden. Besonders gilt das für die Anbetung. Dass hier der älteste König dem Kinde den Fuss küsst, geht literarisch wieder auf den heiligen Bonaventura zurück, aber eine ältere bildliche Quelle lässt sich nicht nachweisen. Das Motiv, dass er die Krone abgenommen durch den Arm gesteckt hat, findet seine nächste Parallele in einem Glasfenster in St. Viktor in Xanten, und man darf deshalb wohl eine gemeinsame ältere Wurzel hierfür voraussetzen. Für die Ausgestaltung des Gefolges mit Negern, Kamelen, Jagdhunden bietet die frühere Kunst nur bescheidene Vorstufen. Vielleicht wird ein umfassenderes Studium derartiger Einzelzüge zu bestimmteren Ergebnissen führen, aber man kann kaum zweifeln, dass die eigene Erfindung hier stärker ist als die Tradition, und es scheint, dass die grossen Zyklen der monumentalen Skulptur hierfür weniger befruchtend wirkten als andere, kleinere Kuntwerke, die der persönlichen Fantasie mehr Spielraum boten. Besonders die Glas- und Buchmalerei zeigt im Laufe des 13. Jahrhunderts eine Fülle von freiesten, kaum begreiflichen Einfällen, die die Tradition durchbrechen und schliesslich wandelten. Die künstlerische Bedeutung Nicolo's liegt aber nicht in der Originalität des einzelnen Einfalls. Sondern all die überraschenden, neuen oder

scheinbar neuen Züge der Komposition, seien sie nun von ihm „erfunden" oder gehen sie auf ältere Anregungen zurück, sind Bestandteile seiner neuen Darstellungsweise geworden, sind aufgegangen in die neue Formulierung des Stoffes, sind Ausdrucksmittel seines neuen Wirklichkeitsgefühls. Hierauf beruht die starke Wirkung der Sieneser Kanzelreliefs. Sie haben die italienische Kunst bis auf Giotto stärker beeinflusst als irgend ein anderes Werk der Zeit, und wenn auch die Herkunft der einzelnen Motive oft schwer oder gar nicht zu erklären ist, so haben sie doch erst durch die Kanzel in Siena ihre Allgemeingültigkeit erhalten.

In dieser Situation ist es begreiflich, dass auch die antiken und byzantinischen Elemente gegenüber der Pisaner Kanzel zurücktreten. Sie sind nicht etwa geschwunden: die Soldatentracht im Kindermord, der letzte Reitersmann im Gefolge der Könige mit dem Römerkopf und dem Kranz im Haar (Abb. 30, links), das schöne Motiv einer Auferstehenden (Abb. 55) unter den Seligen zeigen, wie auch in den neuen Kompositionen gelegentliche antike Einflüsse wirken. Vor allem zeigt die Weiterbildung des Reliefstils im malerischen Sinne, dass die alten Anregungen neue, reifere Früchte tragen, und jener weibliche Rückenakt (Abb. 55) beweist, dass Nicolo nicht nur von dem früheren Studium der Antike zehrt, sondern jetzt auch noch neue Bekanntschaften mit klassischen Denkmälern schliesst. Denn wenn dieses Motiv auch auf anderen römischen Reliefs vorkommt, so hat er es doch sicherlich aus einem Exemplar entnommen, das heute in der Domopera in Siena sich befindet, ihm also erst während seines dortigen Aufenthaltes, bei der Arbeit an der Kanzel, bekannt wurde. — Auch Byzanz ist noch lebendig: Die neue Fassung der Drei-Könige mit der Betonung der Reise und des Gefolges, einzelne Motive des Kindermordes und der veränderte Gestus des Weltenrichters haben wenigstens ihre Wurzeln in der byzantinischen Kunst, und die gesteigerte Vorliebe für byzantinische Prachtgewänder und Zierstücke weist sogar auf den erneuten Einfluss, den Byzanz jetzt auf die Malerei des Ducento ausübt. Aber die Formgebung und Gesinnung ist wenig von alledem berührt.

Dem Zurücktreten der antiken und byzantinischen Elemente entspricht eine stärkere Annäherung an die gotische Form. Man vergleiche nur die Engel in der Geburt mit den älteren in Pisa (Abb. 5, 29), und stellt man die beiden Darstellungen des Gekreuzigten gegeneinander, so scheint es, als sei der Formenwandel zu einem Gegensatz der künstlerischen Weltanschauung gesteigert. (Abb. 56). Dort Kopf und Haltung byzantinisch, der Körper herkulisch, hier die gotische Gestalt des Leidens. Die Ikonographie und Typik gibt weitere, verhältnismässig zahlreiche Hinweise: die erweiterte, wesentlich klarere Neufassung des Jüngsten Gerichts ist durchaus von französischen Vorbildern abhängig, die merkwürdige Herodes-Szene weist auf Paris, und im Typus Christi ist das byzantinische gewichen und dem Ideal des beau-dieu nahegebracht (Abb. 53 f.). Die Madonna (Abb. 50) zeigt das Schema der oft kopierten Reimser Statue und einer früheren in Amiens, für das

so ungewöhliche Motiv der Tiere unter dem Auferstandenen bietet besonders der Christus in Amiens eine ganz auffallende Parallele. Und die Formgebung selbst? Die Gewandmotive, die schon in Pisa aus Frankreich entlehnt waren, haben jetzt eine viel bestimmtere Bedeutung, haben die älteren Motive fast verdrängt. Die einzelnen Faltensysteme setzen die verschiedenen Gewandteile schärfer gegeneinander ab, alles ist akzentuierter; die Stoffe wirken gespannter, das Gewand bringt den Körper zum Ausdruck und die Motive der Falten entsprechen mehr den Bewegungsmotiven des Körpers. Die (ursprünglich byzantinischen) hängenden Dachfalten und Gewandzipfel kommen nicht mehr vor. Es überwiegen die tiefen, stofflich wirkenden Winkelzüge, und weit mehr als in Pisa fallen die weit vortretenden, frei herausgemeisselten Grate auf. (Abb. 51 f.) Dazu kommt in den eigenhändigen Teilen ein charakteristischer Wandel der übrigen Formen: Die Gewandränder sind nicht mehr zackig, sondern fliessen in rundlich geschwungenen Linien, statt der Quetschfalten und der fest gepressten und geschichteten Lagen, besonders am Boden, ein weicheres Schlängeln. All das entspricht der veränderten Ausdeutung der Figur, des Ausdrucks und der Kompositionsweise, und bedeutet ein fortschreitendes Angleichen des immer lebendigen, eigenen Formempfindens an den neuen französischen Stil. Durfte man in Pisa von einer Entgotisierung der neuen Eindrücke sprechen, so fragt man sich jetzt, ob die soviel stärkere Annäherung aus einer erneuten Berührung, aus einem vertieften Studium, oder ob sie als ein schliessliches Aufblühen und Freiwerden älterer, nachhaltiger Eindrücke zu erklären ist. Mir scheint die Annahme eines dauernden Kontaktes der gegebenen Situation am meisten zu entsprechen, und wir werden in einem etwas früher entworfenen, nicht eigenhändigen Werk, dem Schrein des heiligen Dominikus, die Bestätigung finden, dass Nicolo nach Beendigung der Pisaner Kanzel tatsächlich einen besonders starken Einfluss französischer Kunst erfahren hat.

Mit dem Stil hat sich auch der Charakter der Arbeit gewandelt. Das rein Technische, die Methode der Meisselführung, die Bohrerarbeit, die Abbreviaturen der Formandeutung für Hände, Augen, Haare sind allerdings gleich geblieben. Wie in Pisa werden gern die Nägel eingezeichnet, die Gelenke der Finger durch feine Striche angegeben, die Vertiefung zwischen den Handknöcheln markiert. Die Behandlung der Augen zeigt wieder, obwohl diskreter, das Bohrloch im Lidwinkel, während der Augenstern zumeist keine plastische Behandlung zeigt. Er war wohl durch Malerei hervorgehoben, wie ein Rest an der 6. Zwickelpfeilerfigur (Prudentia?) beweist. Aber wie in Pisa wechselt die Methode. So ist besonders in den Zwickelreliefs und Statuetten oft die Pupille durch ein Bohrloch gegeben, seltener auch das Rund der Iris eingezeichnet. Zur Scheidung der Hände sind diese Verschiedenheiten hier ebensowenig verwertbar, wie in Pisa. Das zweite Zwickelrelief zeigt zum Beispiel in der rechten

Figur das Bohrloch der Pupille, in der linken nicht! Es ist vielleicht bezeichnend, dass in den grossen Reliefs, die diese Methode durchgängig nicht verwenden, nur einige Profilköpfe es sind, bei denen der Augenstern plastisch bearbeitet ist (ein König der Anbetung, und dann wieder im Jüngsten Gericht). Vermutlich erschien hier das Auge vor oder selbst nach der Bemalung zu leer. Ein einziges Mal ist das Bohrloch der Pupille hoch an das Oberlid gerückt, in der Fides, um dem Blick die Richtung nach oben zu geben, und bei einer anderen Figur dieser Reihe, der Justitia, finden sich im Augenstern zwei Bohrlöcher nebeneinander (was später bei Arnolfo öfters vorkommt). Beides ist in der Pisaner Kanzel nicht zu belegen, während umgekehrt die Ausfüllung mit schwarzer Masse in der Sieneser Kanzel — im heutigen Zustand — nicht mehr zu finden ist. Diese geringen Unterschiede der Mache sind gegenüber der allgemeinen Uebereinstimmung kaum bemerkbar; trotzdem ist die Wirkung der Arbeit recht verschieden. Besonders in den wichtigsten Teilen ist die technische Behandlung feiner und sorgsamer, die Arbeitsweise im ganzen und einzelnen gepflegter und eleganter. Am auffälligsten ist das Hervortreten der Ornamentik, eine Vorliebe für Gewandborten, Stickereien, Diademe, reiche Hauben und Haarnetze, die in Pisa nirgends zu finden ist. Auch das Haar ist feiner, dichter gesträhnt (besonders in der Geburt, Kreuzigung, in dem Gericht und den Eckfiguren), die stark bewegten, hohen Wellenzüge nach antiker Art verschwinden, leben fast nur noch in dem zweiten und dritten Relief fort.

All das würde der Verfeinerung und Bereicherung des ganzen Formempfindens entsprechen, — aber während dieses doch zugleich freier, lebendiger, sensibler geworden ist, ist die Arbeit mit der Verfeinerung zugleich ängstlicher geworden, trockener, etwas korrekt und pedantisch. Am meisten gilt dies für die Geburt, am wenigsten für den Kindermord und die Kreuzigung. Nichts wäre falscher, als den Grund hierfür in einem Matterwerden der Hand, einem Nachlassen der künstlerischen Energie des Meisters zu suchen. Vielmehr erscheint als der natürliche Grund die weitgehende Beteiligung der Gehilfen bei der Ausführung. Man hätte wohl nie die Sachlage anders aufgefasst, wenn nicht zwei der Mitarbeiter, Arnolfo und Giovanni, selbst als grosse Künstler bekannt wären. Dass die beiden anderen, Lapo und Donato, von denen keinerlei künstlerische Grosstaten überliefert sind, nur die Rolle ausführender Organe hatten, ist eigentlich stets stillschweigend angenommen worden, und nur der Glanz der anderen beiden Namen gab immer wieder eine Verführung, ihren Anteil an der Kanzel in einer tieferen, persönlicheren und wesentlichen Leistung zu sehen. Aber der Fantasie sind hier ganz scharfe Grenzen gezogen: die Urkunden, die das Arbeitsverhältnis in ganz unzweideutiger Weise festlegen, die Lebensdaten, die wir von Arnolfo und Giovanni kennen, und nicht zuletzt die Logik des künstlerischen Werdens ergeben nur eine Lösung. Es wäre geradezu eine Umkehrung

des Tatbestandes, wenn man statt der Nuancen — und Schwächen — der Ausführung, gerade den neuen, so einheitlichen und starken künstlerischen Charakter des Werkes auf Rechnung der Mitarbeiter setzte. Gewiss kann auch ein Knabe schon Genie haben, ein Jüngerer den Aelteren, ein Schüler den Lehrer beeinflussen. Aber all das steht hier nicht in Frage. Was die Sieneser von der Pisaner Kanzel unterscheidet, geht nicht über die Grenzen der einen und gleichen Persönlichkeit hinaus, im Gegenteil, ist nur die Etappe eines Entwicklungsganges, dessen Richtung schon im ersten Werke deutlich ausgesprochen ist. Arnolfo und Giovanni sind erst ein Jahrzehnt später als selbständige Meister tätig, Arnolfo etwas früher, Giovanni etwas später. Arnolfo war, als er an der Kanzel arbeitete, zwar gewiss schon ein tüchtiger, erprobter Geselle, und Giovanni, der noch 50 Jahre später am Leben ist, mag damals ein Wunderkind gewesen sein. Trotzdem kann keiner von ihnen gerade für das Schöpferische, für den entscheidenden Wandel der künstlerischen Gesinnung, der aus der Kanzel spricht, verantwortlich sein.

Wenn man trotzdem, mit gleichsam rückwärts gerichteter Fantasie hier nach frühesten Aeusserungen der Kunst eines Arnolfo, eines Giovanni sucht, so zeigt sich immer wieder, dass es niemals der Geist und das Wesen, sondern stets nur diese oder jene Einzelheit ist, die etwas von ihrer Art zu verraten scheint. Man muss wohl oder übel feststellen, dass ihre künstlerische Persönlichkeit noch nicht entwickelt war, aus dem gegegebenen Rahmen der Werkstatt noch nicht hervortrat. Summarisch kann man sagen, dass, was in Siena an den späteren Arnolfo denken lässt, am ehesten die auffallenden Veränderungen in der Marmorbehandlung sind, während der künstlerische Charakter in keiner Weise seiner Eigenart entspricht; bei Giovanni dagegen ist die Arbeitsweise, die formende Meisselführung grundverschieden, während die künstlerische Auffassung der neuen Eigenart der Kanzel einigermassen nahe kommt. Wenn man den Anteil der Gehilfen, die ja tatsächlich an der Kanzel tätig waren, im Sinne der Urkunden richtig beurteilen will, darf man nicht nur von dem besonderen künstlerischen Wesen des späteren Giovanni, des späteren Arnolfo ausgehen, sondern man muss letzten Endes immer wieder die Kanzelskulpturen selbst betrachten, sie befragen, ob und wo in ihren Bildwerken etwas herausfällt aus dem gegebenen und bestimmten Charakter, der einem sonst hier entgegentritt. Mit dieser Vorstellung, die man hier und in Pisa von der künstlerischen Individualität Nicolo's gewinnt, sind in der Tat manche Teile der Kanzel nicht ganz vereinbar. Am meisten gilt das merkwürdigerweise für die Figuren und Bestandteile der Reliefs, die äusserlich in ihren Motiven aufs genaueste mit der Pisaner Kanzel übereinstimmen, vor allem Geburt und Darbringung (Abb. 5, 7, 29, 31). Die Uebereinstimmung bedeutet hier nichts anderes, als fast unpersönliche Entlehnung und Wiederholung und

es ist ein Irrtum, wenn man nach diesen Teilen die Leistungs- und Entwicklungsfähigkeit Nicolo's bemessen will, als sei seine Kunst stehen geblieben und starr geworden. Diese Wiederholungen sind gerade umgekehrt massgebend für das, was die Gehilfen leisteten, wenn der Meister, der freilich auch hier für den Entwurf verantwortlich ist, in die Arbeit nicht energisch eingriff. Man halte nur die Kreuzigung dagegen, wo auch Motiv um Motiv aus der älteren Pisaner Kanzel beibehalten und dennoch alles neugeformt ist (Abb. 8, 33, 56 f.). In jenen Wiederholungen aber wird man peinlich berührt, sie wirken mechanisch und äusserlich, und was in ihnen etwa als eigener Charakter erscheint, ist ebenso von dem älteren Stil der Pisaner Kanzel, wie von dem massgebenden Geist der Sieneser verschieden. Wenn irgendwo, so darf man hier den persönlichen Anteil Nicolo's auf ein Minimum reduzieren und das Wesentliche der Ausführung einem der Mitarbeiter geben — am liebsten Lapo oder Donato, die in dieser künstlerischen Rechnung als unbekannte Posten eingesetzt werden können. Auch in einigen der Statuetten ist manches bemerkbar, was mit der Vorstellung von Nicolo's Kunst nicht vereinbar ist. Bei manchen ist es ein kühlerer Hauch in der Ausführung, bei anderen eine gewisse Schwäche und Unsicherheit schon in der Anlage: Temperantia und Drei-Apostelgruppe, Tetramorf und Fortitudo, obwohl (besonders bei der letzten) der Anteil Nicolo's sicherlich beträchtlich ist (Abb. 39). Jedenfalls sind es immer die Züge, die n i c h t als die fortschrittlichen erscheinen, die diese Figuren aus dem gesamten künstlerischen Rhythmus der Kanzel mehr oder minder heraustreten lassen. Ihre Sonderart weist in vollem Einklang mit den Dokumenten auf Mitarbeiter, die schon in Pisa ihre Prägung und Routine erhalten hatten und hieran zäher festhalten, als der Meister selbst. Aehnliches gilt auch für die Artes Liberales am Sockel (Abb. 47 f.). Bei den besten der Figuren, bei denen eine fremde Hand sich fühlbar macht, liegt die ganze künstlerische Haltung mehr in der Richtung des späteren Arnolfo, als Giovannis, und ich glaube, dass dessen Mitarbeit tatsächlich höher anzuschlagen ist, als gemeinhin geschieht, obwohl sie nirgends ausschlaggebend und konkret kaum zu fassen ist. Vielleicht ist das der Grund, warum man gerade in den Statuetten öfters an jüngere römische Plastik sich erinnert fühlt, deren Stil durch Arnolfo beeinflusst ist. Und — Giovanni?! Er ist derjenige, der sich später als der genialste erweist, der jetzt der jüngste unter den Mitarbeitern ist und dessen Anteil nach den urkundlichen Bestimmungen am geringsten bewertet war. Sicher ist er der einzige, dessen künstlerische Ausbildung kaum erst begonnen hatte, und der vor der Sieneser Kanzel, in Pisa, offenbar noch nicht als geschulter und erprobter Geselle tätig war, der einzige, der folglich auch die Grundlagen seiner Kunst erst später als die anderen empfangen haben kann. Wenn man es versuchen und wagen will, die ersten und gewiss nur zaghaften Aeusserungen seines späteren, persönlichen Genies an der Sieneser Kanzel zu suchen, muss man

jedenfalls davon ausgehen, dass die Wurzeln seiner Kunst bereits jenseits der Grenzen liegen, die den Stil Nicolo's in der Pisaner Kanzel bestimmen. Es wird sich hier immer nur um gefühlsmässige Eindrücke und Meinungen handeln, aber methodisch scheint wenigstens das eine sicher, dass unter den „abweichenden" Teilen nur diejenigen für Giovanni in Betracht kommen, die nicht auf der Stilstufe der früheren Pisaner Arbeiten stehen, sondern entwicklungsgeschichtlich dem Stil Nicolo's an der Sieneser Kanzel entsprechen. Am ehesten scheint es mir erlaubt, bei dem ersten und zweiten Zwickelrelief, einer Sibylle (?) und dem Täufer (Abb. 40 l.), an Giovanni zu denken, vielleicht auch noch bei der einen oder anderen der Relieffiguren dieser Reihe (etwa den Evangelisten und Propheten) (Abb. 38). Und dann ist noch oben eine Statuette, die Verkündigungs-Maria, die merkwürdig abseits steht und besonders persönlich anmutet (Abb. 29 l.). Sie erinnert in anderem Sinne, als man es sonst hier findet, an französische Gewandfiguren, etwa im Typus von Amiens, und übertrifft qualitativ alles, was wir sonst den Gehilfen zuweisen. Vielleicht darf man sie wirklich Giovanni zuschreiben.

Dieser Eindruck hat nicht die Bedeutung einer Zuschreibung im Sinne späterer Epochen. Die Kunstgeschichte Italiens wird früher und in grösserem Ausmass als in anderen Ländern zur Künstlergeschichte, aber auch hier ist der Kollektivcharakter der Werkstatt stärker als der einzelne Künstler, der sich nur unbestimmt und langsam aus der Anonymität des künstlerischen Werdens herauslöst. Dies bestätigt sich auch bei der Betrachtung des dritten Werkes, für das die Urheberschaft Nicolo's gesichert ist.

DER BRUNNEN IN PERUGIA.

Das letzte erhaltene Werk Nicolo's ist der monumentale Brunnen, der in Perugia auf dem Platz zwischen dem Dom und Rathaus steht, frei und fest eingebaut zwichen den Flanken dieser mächtigen Bauten, während die dritte Seite rechts in das malerische Düster der Maestà delle volte führt und gegenüber der offene Platz breit in den ansteigenden Corso mündet (Abb. 58). Die Anlage des Brunnens war keine kleine Sache, in seinem praktischen Wert für die Bürgerschaft eine lebenswichtige Einrichtung, in seiner Einordnung in das Stadtbild vollkommen und von grossartiger Wirkung, in seiner Gestaltung ein Meisterwerk. Ueber seine Geschichte ist man recht genau unterrichtet. Schon 1254 wurde der Bau der Leitung beschlossen, die das Wasser vom Monte Pacciano nach dem Hauptplatz der gebirgigen Stadt führen solte. Diese Arbeiten dauerten über zwei Jahrzehnte und mussten nahezu beendet sein, als man den Brunnen selbst errichtete. Im Jahre 1277 wird mit Hochdruck gearbeitet. Fra Bevegnate war der Leiter des ganzen Unternehmens (operis structor und per omnia ductor), neben ihm, als Wasserbauspezialist der Venezianer Boninsegna (ductor aquarum), der zu

Anfang des Jahres aus Orvieto berufen wurde. Der Brunnen war in allen seinen Teilen 1278 vollendet, aber es ist nicht bekannt, wann er begonnen wurde. Allem Anschein nach wurde an ihm rasch gearbeitet.

Der Brunnen erhebt sich auf einem mächtigen runden Unterbau, der die Unebenheiten des zum Corso abfallenden Geländes ausgleicht, und dessen konzentrische, breite Stufen zu der Plattform führen, auf der der Brunnen steht. Dieser besteht aus drei ineinander gestellten Bassins. Die beiden unteren sind durch Brüstungen von polygonaler Form abgeschlossen, reich gegliedert, und mit plastischem Schmuck versehen. Das erste, grösste, steht unmittelbar auf dem Unterbau, ein 25-Eck, durch vorgesetzte, dreigebündelte Ziersäulen geteilt, zwischen diesen je zwei zusammengehörige Reliefplatten, die durch eine kanellierte Halbsäule getrennt sind. Aus dem Boden des Bassins steigen 58 schwere Säulen auf, konzentrisch geordnet; die vordersten 24, nächst der Brüstung in hellem Tageslicht, die übrigen im Dunkel verschwindend. Auf diesem Säulenlabyrinth ruht das zweite, etwas kleinere Becken. Es entspricht dem unteren, doch zeigt seine Ausgestaltung eine wirkungsvolle Abwandlung: Auf den Ecken der Brüstung stehen statt der Säulenbündel 24 Statuetten, zwischen ihnen ein leeres Spiegelfeld an Stelle der geteilten Relieffelder unten; vor allem ist das gradlinige Polygon des Grundrisses durch eine merkwürdige sphärische Einziehung von je zwei Feldern in passförmige Form gebracht, sodass die Statuetten wechselnd vor- und zurücktreten und zugleich sich zu Dreiergruppen gliedern, die den Reliefpaaren unten entsprechen (Abb. 85). Unter den Basen der vorspringenden Eckfiguren finden sich 12 verschiedene Tierköpfe aus Bronze als Ausgüsse. In der Mitte dieses zweiten Bassins erhebt sich schliesslich eine mächtige Säule, die als Drittes eine schlichte runde Schale trägt, in der eine freiplastische Gruppe als Träger eines zierlichen Springbrunnens steht (Abb. 96). Dieser oberste, bekrönende Teil ist aus Bronze, deren Materialfarbe ursprünglich weit mehr als heute von dem Stein der unteren Becken sich abhob. Hier oben sprang das Wasser empor, fiel in die Schale, um über den runden Rand in das mittlere Becken zu plätschern; von dessen Ecken spritzte es aus den Tierköpfen in 12 Strahlen in das untere, grösste Becken, wo es sich sammelte, ein Teich, aus dem dann der kunstvolle Bau herauswächst.

Die architektonische Gestalt des Brunnens ist nicht ganz die ursprüngliche. Durch Erdbeben (1340 und 1438) waren beträchtliche Teile eingestürzt oder gerissen, die, abgesehen von Fehlern in der Reihenfolge, bald wieder richtig zusammengefügt wurden. Vielleicht stand das mittlere Becken ursprünglich etwas höher, und vielleicht standen zwischen diesem und dem unteren Becken grosse, phantastische Bronzetiere, wie man solche jetzt an der Fassade des Rathauses sieht. Eine skizzenhafte Zeichnung aus dem 16. Jahrhundert gibt hiervon eine Vorstellung, die allerdings nicht recht befriedigt. Das Wesentliche des Aufbaues wird hierdurch

nicht berührt und der Wert und Charakter der Leistung kommt in dem heutigen Zustand voll zum Ausdruck. Aus dem Mittelalter sind zu wenige Monumentalbrunnen erhalten, um die besondere Eigenart des heute einzig stehenden Werkes genau zu bestimmen. Aber allein die Brunnen in Magdeburg und Viterbo zeigen, dass der Anlage gewisse typische Elemente zugrunde liegen. Für die Gestaltung der polygonalen Brüstungen, die Einfügung der Reliefs und Statuetten bieten aber sicherlich die beiden Kanzeln die unmittelbare Vorstufe und Anregung. Monumentalbrunnen von künstlerischer Bedeutung, die schon im Mittelalter um so häufiger werden, je näher man nach Rom und den Süden kommt, hat es um diese Zeit in der Toskana selbst kaum gegeben. Trotzdem bietet die altpisanische Kunst im Rahmen ihrer kirchlichen Aufgaben wenigstens ein frühes Beispiel, welches für die neue Aufgabe befruchtend wirken konnte: das mächtige Taufbecken des Meisters Robertus um 1180 in Lucca. Aus dem Zentrum des grossen Bassins, das heute noch in S. Frediano steht, erhob sich, nach den neuen Feststellungen de Nicola's, das jetzt in Florenz befindliche Becken, so dass hier ein Aufbau gegeben war, der mit dem Brunnen in Perugia wohl verglichen werden kann. Andererseits ist nicht zu verkennen, dass die Behandlung der architektonischen Details, die schwere Dekoration der Säulenschäfte, die Kapitelformen von der pisanischen Tradition abweichen und den in Umbrien und im Latium herrschenden Gepflogenheiten entsprechen (Abb. 59).

So weist die Architektur auf zwei verschiedene Kunstkreise, und dem entsprechen die Künstler, die nach dem massgebenden Wortlaut der Inschrift als die massgebenden Meister in Betracht kommen. Die Inschrift nennt ausser dem Techniker drei verantwortliche Namen: Fra Bevegnate, Nicolo Pisano und dessen Sohn Giovanni; sie nennt aber nicht nur die Namen, sondern gibt betont und ausdrücklich auch ihre Funktion an. Danach kann es nicht zweifelhaft sein, dass der eigentliche Architekt Fra Bevegnate, der Umbrier, ist, während die beiden Pisaner nur als Bildhauer genannt und gefeiert werden. Damit ist das Arbeitsverhältnis der beteiligten Künstler im wesentlichen festgelegt. Der künstlerische Charakter des Brunnens selbst zeigt aber, dass diese Trennung nicht ganz wörtlich zu nehmen ist. Sie war massgebend für die praktische Ausführung, aber der Entwurf ist so entscheidend bestimmt von den Kanzelarchitekturen Nicolo's, dass er wenigstens in seiner definitiven Fassung der Zusammenarbeit von Bildhauer und Architekt zu danken ist. Aus Urkunden wissen wir, dass ausser diesen Meistern auch mit Arnolfo verhandelt wurde, und so lag es nahe, auch ihm, dem Bildhauer und Architekten, einen Anteil an der Entstehung des Brunnens zu geben. Als der Ruf der Peruginer an Arnolfo erging, war dieser im Dienst Karls von Anjou in Rom; im September 1277 teilt Arnolfo mit, dass die königliche Genehmigung, nach Perugia zu gehen, erfolgt sei. In dem gleichen Schreiben wird die Erlaubnis zu einem erbetenen Transport von

Marmor und anderen geeigneten Steinen aus Rom gemeldet. Von dieser Gelegenheit haben die Peruginer, wie das Material des Brunnens zeigt, keinen Gebrauch gemacht, und ob Arnolfo tatsächlich dem Rufe gefolgt ist, ist zum mindesten zweifelhaft. Aber selbst wenn er tatsächlich nach Perugia ging, so konnte er jedenfalls nicht vor Oktober seine Tätigkeit dort aufnehmen. Um diese Zeit musste die Arbeit an dem 1278 vollendeten Brunnen zum mindesten soweit gediehen sein, dass Arnolfo für den Entwurf unbedingt ausscheidet. Seine Mitwirkung kann sich in diesem Zeitpunkt höchstens noch auf praktische Fragen der Ausführung erstrecken, vielleicht hatte man ihn nur zur Beratung oder zur Schlichtung von Schwierigkeiten herangezogen. Im übrigen weiss man, dass Arnolfo im Jahre 1281 kurze Zeit in Perugia war; da war der Brunnen längst fertig, wohl aber kann man aus urkundlichen Nachrichten entnehmen, dass in diesem Jahre tatsächlich an einem anderen Brunnen der Stadt gearbeitet wurde.

Problematischer ist der Anteil der verschiedenen Künstler an der plastischen Ausschmückung des Brunnens.

Der Brunnen trägt ausser der bekrönenden Bronzegruppe nicht weniger als 50 Reliefs und 24 Statuetten. Diese ergeben einen Zyklus, der den der Kanzeln nicht nur der Zahl nach bei weitem übertrifft, sondern auch inhaltlich etwas anderes bedeutet. Während dort der evangelische Zyklus im Mittelpunkt stand, gilt hier entsprechend dem profanen Charakter des Werkes die Bildfolge dem „Spiegel" der Natur, der Wissenschaft und der Geschichte, die freilich nach scholastischer Auffassung genau so Teile der göttlichen Weltordnung sind, wie die Heilslehre selbst. Diese plastische Enzyklopädie beginnt mit dem unteren Becken. Die Reliefs, zu Paaren geordnet, ergeben drei verschiedene Zyklen von wechselndem Umfang, die durch Tierbilder getrennt sind: die Monatsdarstellungen mit den Sternbildern und den charakteristischen Tätigkeiten des Lebens, — die freien Künste, — die Geschichte der ersten Menschen, des jüdischen und römischen Volkes. Zwischen dem ersten und zweiten Zyklus findet man den Löwen und den Greifen, das Wappentier der Welfen und der Stadt Perugia (Abb. 72), zwischen dem zweiten und dritten Zyklus zwei prächtige Adler, das Zeichen Roms (Abb. 77), und zum Schluss zwei Szenen aus der Tierfabel: die Erzählung vom Wolf und dem Storch und vom Wolf und dem Schaf (Abb. 59). Ein viertes Tafelpaar steht zwischen den Szenen aus dem Alten Testament, — wie die Beischriften zeigen, gleichfalls aus Aesops Fabelbuch stammend: der alte Löwe, der (in vollster Kraft) unter dem Baume ruht, und der Hund, der von seinem Herrn geschlagen wird (Abb. 81). Offenbar sollte dieses Reliefpaar ursprünglich nicht an dieser Stelle stehen, sondern wie die anderen Tierbilder als Caesur am Anfang oder Ende einer inhaltlich zusammengehörigen Reihe.

Mit besonderer Breite sind die Monatsdarstellungen gegeben, indem jeder Monat mit zwei gleichartigen Reliefs bedacht ist. Nach üblicher Sitte würde die eine Darstellung das Sternbild des

Zodiacus, die andere eine menschliche Tätigkeit, die für den Monat bezeichnend ist, zeigen. Hier jedoch bieten beide Reliefs dem eigentlichen „Monatsbild" Raum, so dass die eine Darstellung die andere ergänzt, fortsetzt oder variiert, während das „Sternbild" nur als nebensächlich erscheint. Die Monatszyklen gehörten damals schon seit langem zum festen Bildbestand, und auch aus dem Kreise der älteren pisanischen Plastik sind drei derartige Zyklen bekannt: Am Taufbrunnen des Robertus im Nationalmuseum zu Florenz, am Baptisterium in Pisa, und an St. Martin in Lucca. In dieser Zeit zeigt sich zumeist eine starke Vermischung der verschiedenen Typen, und die Erfindungs- und Kombinationsgabe der Künstler findet in diesem Stoffe besonders grossen Spielraum. Die Selbständigkeit der Brunnenreliefs zeigt am besten eine Zusammenstellung ihrer Motive im Vergleich mit den herrschenden Typen der älteren italienischen und byzantinischen und der französischen Kunst des 13. Jahrhunderts.

Januar (Abb. 60): a) Mann in Zeittracht am Feuer, mit Becher und Braten. Daneben das Sternbild des Aquarius. b) Alte Frau am Feuer mit Krug und grossem Brotkuchen. — Der Mann am Feuer ist typisch für die italienische Kunst, auch in der Toskana, aber selten erscheint er bei der Mahlzeit. In Frankreich ist dagegen gerade die Schmauserei beliebt.

Februar (Abb. 61): a) Angler am Wasser, daneben das Sternbild der Fische. b) Fischer, der seinen Fang heimträgt. — Charakteristisch nur für die ältere pisanische Kunst, sonst selbst in Italien nur ausnahmsweise.

März (Abb. 62): a) Der Dornauszieher, daneben das Sternbild des Widders. b) Mann der einen Baum beschneidet. — Beide Szenen häufig in Italien, der Dornauszieher gerade in Pisa besonders beliebt.

April (Abb. 63): a) Vornehmer stehender Jüngling mit Myrten- und Lilienzweig neben dem Sternbild des Stieres. b) Stehende Flora mit Füllhorn und Fruchtkorb. — Die erste Darstellung entspricht stofflich dem in ganz Italien herrschenden Typus, die zweite dagegen scheint nirgends eine Parallele zu haben.

Mai (Abb. 64): a) Reiter mit Blumenkranz im Haar und Rosen; daneben das Sternbild der Zwillinge. b) Jägerin zu Pferde mit Falken, Peitsche und Spürhund. — Beide Darstellungen entsprechen zwar dem italienischen Typus, doch weist die Ausdeutung (Falkenjagd) nach Frankreich.

Juni (Abb. 65): a) Bauer beim Schneiden der Aehren, daneben das Sternbild des Krebses. b) Bauer bringt die Frucht ein. — Die erste Szene ist typisch für Italien und erscheint in den älteren toskanischen Zyklen, während die zweite französischen Darstellungen näher steht.

Juli (Abb. 66): a) Bauer beim Dreschen des Getreides, daneben der Löwe. b) Bauer, der das Korn mit der Schaufel schüttet. Das Dreschen auch in den älteren toskanischen Zyklen, die Arbeit mit der Schaufel aber ganz ungewöhnlich.

August (Abb. 67): a) Bauer pflückt Feigen, daneben das Sternbild der Jungfrau. b) Die Frau sitzt neben dem Feigenbaum, im Schoss der Korb mit den Früchten. — Die Feigenernte ist das charakteristische Motiv der toskanischen Zyklen.

September (Abb. 68): a) Winzer bei der Bereitung des Mostes, daneben die Wage. b) Mann trägt einen Korb voll Trauben. — Die erste Szene regelmässig in den älteren pisanischen Darstellungen, doch auch sonst nicht selten.

Oktober (Abb. 69): a) Der Wein wird aus dem Bottich in das Fass geschüttet; daneben der Skorpion. b) Der Küfer bearbeitet das Fass. — Die erste Darstellung entspricht den pisanischen Zyklen, sonst in Italien selten, aber auch in Frankreich nachweisbar. Die zweite Darstellung ist sonst kaum in dieser Form bekannt.

November (Abb. 70): a) Bauer beim Pflügen; daneben Sternbild des Schützen. b) Die Aussaat. — Das Pflügen, ausser in Byzanz nur für die pisanischen Zyklen charakteristisch. Das Säen öfters in Frankreich und Italien.

Dezember (Abb. 71): a) Ausweiden des Schweines; darüber Sternbild des Steinbocks. b) Ein Mann trägt das geschlachtete Schwein herbei. — Beide Szenen auch sonst in Italien bekannt, die erste in allen älteren pisanischen Zyklen, aber auch in Frankreich.

Die ikonographische Betrachtung der Monatsdarstellungen ergibt ein wichtiges Resultat: die grosse Uebereinstimmung mit den älteren pisanischen Zyklen, besonders mit den Portalreliefs am Baptisterium und den Friesen an S. Martino in Lucca. Der Zusammenhang zeigt sich nicht nur in der Wahl des Stoffes, sondern in manchen Szenen sogar in der Auffassung. Daneben finden sich aber Analogien mit Frankreich, besonders in den Variationen des Hauptthemas, zu denen die Ausdehnung des Zyklus auf je zwei Darstellungen für jeden Monat den Raum bot. Eine direkte Beziehung zu Byzanz ist dagegen nicht zu beobachten, und die Antike hat nur in einem einzigen Falle, der Flora für den April, das Thema beeinflusst.

Den Monatsdarstellungen, die wie kein anderer Stoff Gelegenheit zu realistischen Schilderungen boten, folgt der zweite Zyklus, der in das Gebiet der Abstraktion führt, — nach den erzählenden Darstellungen des physischen Erdenlebens der Menschen, die Repräsentation seiner geistigen Kräfte, personifiziert in den Allegorien der freien Künste (Abb. 73 ff.). Es ist das Thema, das schon an der Sieneser Kanzel auftrat. Wie dort ist die Gestalt der Philosophie beigefügt, und die Auffassung des Ganzen ist unverkennbar in beiden Zyklen gleichartig. Sieht

man von der künstlerischen Gestaltung ab, so zeigt sich in den ikonographischen Motiven die grösste Uebereinstimmung. Die Grammatik (Abb. 73) ist geradezu identisch bis zu dem Griffel, den das Kind zwischen dem zweiten und dritten Finger hält (Abb. 48). Die Dialektik ist die gleiche alte Frau (Abb. 73 r.), die Astronomie zeigt den gleichen Typus (Abb. 76), die Philosophie (Abb. 47) erscheint wieder im byzantinischen Prachtornat. Um so wichtiger sind die Variationen: Der Gedanke, der allegorischen Einzelgestalt eine Assistenzfigur, einen Schüler oder einen Zuhörer beizugeben, findet sich nicht nur, wie in Siena, bei der Grammatik, sondern auch bei der Rhetorik und Arithmetik (Abb. 74). Dem abstrakten Stoff wird hierdurch ein erzählender, realerer Inhalt gegeben, und diese Tendenz zeigt sich auch in den Einzelfiguren, deren repräsentativer Charakter durch die Schilderung einer aktiven Tätigkeit ersetzt wird. Die Attribute sind nicht nur symbolische Beigaben, sondern geben das Motiv für eine Handlung. Im einzelnen sind einige Varianten wichtig: der Dialektik sind zwei Schlangen, der Geometrie der Zirkel, der Musik das Glockenspiel beigegeben, und diese Attribute bedeuten wieder eine Annäherung an die französische Tradition. Vielleicht gilt dies auch für die letzten beiden Abweichungen, die gegenüber dem Sieneser Zyklus bemerkenswert sind: die Rhetorik ist ausser durch ihre Geste durch einen Stab charakterisiert, und die Philosophie trägt statt des sehr allgemeinen Attributes des Füllhorns ausser dem Szepter eine Kugel.

Auf die Schilderung der physischen und geistigen Tätigkeit des Menschen folgt als dritter Teil die Darstellung von Begebenheiten aus der Gechichte der Menschheit (Abb. 78 ff.). Der Zyklus besteht aus 12 Szenen, die wieder paarweise zusammengestellt sind. Zuerst als Anfang und Urgrund der Menschheitsgeschichte zwei Tafeln mit Adam und Eva im Paradies, beide Szenen (Abb. 78 f.) typisch für die plastischen Zyklen der Kathedralen, aber ungewöhnlich durch die Wahl des psychologischen Moments vor der eigentlichen Handlung, der auch durch den Wortlaut der Beischriften betont wird: Statt des Sündenfalles die Versuchung, statt der Austreibung der Dialog Adams mit Gott und seine Verteidigung durch Abwälzung der Urschuld auf Eva („Eva fecit me peccare"). Es folgen vier Darstellungen aus der Geschichte des auserwählten Volkes: Auf dem ersten Tafelpaar (Abb. 80) Samson mit dem Löwen und im Schosse Dalilas, auf dem zweiten (Abb. 82) David mit der Schleuder und der gefallene Goliath, in Rüstung wie ein römischer Krieger. Zwischen diesen Darstellungen findet sich eine Tierszene, die ursprünglich wohl an der Stelle der David-Goliath-Reliefs stand, und es folgen vier Szenen, aus der Entstehungsgeschichte Roms, die den Zyklus beschliessen. Nach dem historischen Ablauf stehen auch diese Reliefpaare nicht in der ursprünglichen Ordnung, sondern sollten in umgekehrter Reihenfolge stehen: Romulus und Remus, von der Wölfin gesäugt, und Rea Silvia mit einem Gehäuse (?) auf dem einen Paar (Abb. 84), auf dem

andern Romulus und Remus, jeder mit einem Geier auf der Hand, der ihnen das Augurium gibt (Abb. 83). — Für diesen Zyklus standen mit Ausnahme der biblischen Stoffe dem Künstler kaum traditionelle Vorlagen zur Verfügung; selbst wenn die eine und andere Szene schon früher gelegentlich dargestellt wurde, muss man in ihnen im wesentlichen freie Erfindungen sehen. Das antike Thema und die ganze Veranlagung Nicolo's legtes zwar nahe, für diese Darstellungen aus der Gründungsgeschichte Roms antike Vorbilder anzunehmen. Aber für die Mehrzahl der Reliefs ist es nicht der Fall: Rea Silvia wäre sonst deutlicher als Vestalin mit dem matronalen Kopftuch oder Schleier charakterisiert, und ihr Attribut würde eine Form zeigen, die auf antiken Denkmälern nachweisbar ist. Anders liegt es bei der säugenden Wölfin. Dass das Tier den Kopf nach rückwärts wendet, ist ein Motiv, das für die antiken Darstellungen der Szene charakteristisch ist, und die Auffassung der beiden Kinder findet sich auffallend ähnlich auf zahlreichen römischen Münzen. Trotzdem ist es wohl geboten, ein mittelalterliches Zwischenglied anzunehen: Die Rückwärtswendung des Kopfes zeigt auch die Wölfin auf dem Diptychon von Rambona im Vatican aus dem 11. Jahrhundert, und während hier und auf den antiken Darstellungen das Motiv dadurch begründet ist, dass das Tier den Kopf zu den Kindern wendet, erscheint es in Perugia ohne diese sinnvolle Beziehung. Dass die Wölfin im Unterschied zu allen bekannten älteren Darstellungen nicht stehend, sondern sitzend dargestellt ist, mag aus dem gegebenen Hochformat der Reliefläche zu erklären sein.

Auch die Darstellungen auf dem oberen Bassin (Abb. 85 ff.) stehen ausserhalb des offiziellen, kirchlichen Bilderkreises. Sie ergeben eine Figurenreihe, die die historischen Träger des politischen und religiösen Lebens der Stadt und des Landes mit ihren gegenwärtigen Repräsentanten vereint, — als Ganzes ein echtes, erstes monumentales Denkmal eines stolzen Gemeinwesens. Die Figuren und Beischriften sind in diesem Teil weit mehr in Unordnung geraten, als unten. In ihrer richtigen Reihenfolge ordnen sich die Darstellungen zu zwei grossen Gedankenreihen: Rom und Perugia, deren jede wieder in zwei Gruppen zerfällt, von denen die eine dem staatlichen, die andere dem kirchlichen Leben gewidmet ist. Eine Figur ist verschwunden, eine andere, deren Original im Museum bewahrt wird, durch eine Kopie ersetzt.

Der Zyklus beginnt auf der Rathausseite, mit einer kleinen Verschiebung über dem Anfang der Monatsbilder. In der Mitte des ersten Doppelfeldes steht die Roma ecclesia aufwärts blickend, ein Kirchenmodell in den Händen, zu ihrer Linken Petrus mit den Schlüsseln (Abb. 86). Zu ihrer Rechten folgt das heidnische Rom, die Roma gentium (Abb. 88), thronend, im Herrschergewand, in der Linken ein rutenartiges Bündel (fasces?). Die nächste Figur, ein Kleriker (Abb. 87), gehört in einen anderen Zusammenhang, und es folgt der Apostel Paulus mit Schwert und Buch (Abb. 88). In der Mitte des dritten Doppelfeldes

steht die Personifikation der Kirche von Perugia (Abb. 89), wie im Gegensinn zur Ecclesia Romana nach oben blickend, neben ihr der heilige Laurentius (Abb. 89 r.). Nach dem kirchlichen das politische Gemeinwesen Perugia: In der Mitte, auf dem nächsten Eckpfeiler, thronend wie die Roma gentium, in Art antiker Stadtgottheiten die Augusta Perusia mit früchtereichem Füllhorn (Abb. 90), links von ihr, Chiusi, die Stadt in der fruchtbaren Ebene, ein Bündel Getreideähren haltend (Domina Clusia ferens granum Perusiae), während rechts die Personifikation des trasimenischen Sees ein Häufchen Fische bringt (Abb. 90). Aber die Reihe ist unterbrochen! Es folgen jetzt wieder Repräsentanten der Peruginer Kirche: ihr Patron, der heilige Bischof Herkulanus (Abb. 89); zu ihm gehörte der jetzt weiter links stehende Kleriker (Abb. 87), der sein Gegenstück in der nun folgenden Figur findet, dem „clericus proditor", der den heiligen Herkulanus während der Belagerung Perugias an Totila verraten hat. Hieran schliesst sich eine Reihe kirchlicher Gestalten, die ursprünglich gewiss nicht hier, sondern in Verbindung mit der römischen Kirche ihre Stelle fanden: der heilige Benedikt, der seinem Schüler Maurus die Ordensregel übergibt, darüber zwei Engelsköpfe, ganz wie an der Kanzel in Siena (Abb. 88). Dann Figuren aus der Anfangsgeschichte der Kirche mit ihren Vorläufern im Juden- und Heidentum: Salome mit dem Haupte Johannis, der Täufer mit dem Lamm (Abb. 91), dann (unter Ueberspringung einer nicht hierher gehörigen Figur) König David mit der Harfe und Moses, gehörnt, mit Stab und Gesetzestafel (Abb. 92). Dieser Reihe der historischen Repräsentanten der Kirche entsprechen Persönlichkeiten aus der Geschichte Perugias, die die allegorischen Darstellungen der Stadt und des Landes ergänzen: Eulistes (vor David), der mythische Gründer von Perugia (Abb. 91), und dann die beiden Männer, die im Jahre 1278, als der Brunnen aufgestellt wurde, die leitenden Aemter der Stadt hatten: Matteo da Correggio, der podestà, und Herrmann da Sassoferato, der capitano del popolo, die beiden ersten Porträtfiguren aus der zeitgenössischen Geschichte eines italienischen Städtestaates (Abb. 93 ff.). Nur die lombardische Plastik bietet in dem Reiterdenkmal des glaubenseifrigen Podestà von Mailand, Oldrado da Tresseno, von 1233 am dortigen Palazzo della ragione eine Vorstufe. Matteo, mit Mütze und Amtszepter (der Gegenstand, den er lässig in der Linken hält, ist nicht erkennbar), folgt heute auf Moses, der zweite, wieder mit Szepter, in der Linken elegant den Handschuh haltend, steht wohl an seinem richtigen Platz, gegen Ende der ganzen Figurenreihe. Zwischen ihnen haben eine Anzahl Figuren Aufstellung gefunden, die ursprünglich in dem kirchlichen Bezirk stehen mussten: der Priester Melchisedek (spätere Ergänzung), der Erzengel Michael, zu dem die Inschrift „nobilis miles domini" gehört (Bruchstück des Originals im Museum), und König Salomo, die Hände über dem Leib unter dem Mantel (Abb. 92). Schwer zu deuten ist die letzte Figur des Zyklus: eine weibliche Gestalt (Abb. 95 l.), deren

Attribute nicht mehr erkennbar sind, mit der Beischrift victoria (magna). Eine Siegesgöttin stellt man sich in diesem Kunstkreis anders vor, obwohl sie an dieser Stelle, zwischen Anfang und Schluss des Ganzen, zwischen den Repräsentanten Perugias und Roms wohl am Platze wäre.

Auf dem obersten, aus Bronze gebildeten Teil steht schliesslich eine plastische Gruppe (Abb. 96), in der die Anlage des Ganzen, wie in der Spitze einer Pyramide, sich vollendet: In dem inhaltsvollen plastischen Programm ein dekoratives Stück, zugleich als einzige, vollrunde, freiplastische Gruppe von den Statuetten und Reliefs geschieden. Drei, mit dem Rücken gegeneinander stehende Frauengestalten tragen nach Karyatidenart eine korbförmige Basis, auf der gegenständig ein geflügeltes Löwen- und Greifenpaar steht, — der Löwe als Wappentier der Welfen und der Greif der Stadt Perugia, wie sie auch am unteren Becken angebracht sind. Auffallend ist der antike Charakter der weiblichen Gewandung: der Peplos, der die Arme nackt hervortreten lässt, mit der Schulterheftung und dem Ueberschlag, — so ungewöhnlich, dass hierfür ein antikes Vorbild angenommen werden muss. Vielleicht gilt dies sogar für die ganze Gruppe der drei Frauen. Der Gedanke der Tragefiguren ist zwar der mittelalterlichen Kunst geläufig, aber dennoch kann eine antike Gruppe in der Art der dreigestaltigen Hekate oder Diana anregend gewirkt haben. Das ganze hat die technische Funktion, das hohe Rohr des Springbrunnens zu verdecken.

Ueber die Entstehung dieses obersten Teiles gibt eine besondere Inschrift auf dem Rande des Bronzebeckens Kunde. Er ist im Jahre 1277 gefertigt, d. h. ein Jahr früher, als auf der grossen Inschrift unten für die Vollendung des Ganzen angegeben wird, und der Meister nennt sich Rosso. Meister Rosso, Rubeus, hat in ähnlicher Weise sich auch später an einem Architrav am Dom von Orvieto genannt, er war ein Meister in der Metallarbeit (padellaio) und da diese Kunstfertigkeit, besonders der Bronzeguss, zumeist von Malern ausgeübt wurde, ist er wohl identisch mit dem Künstler dieses Namens, der 1293 in Perugia noch nachweisbar ist. Von ihm stammt sicher nur die Ausführung des Bronzegusses, und die Frage nach dem Meister, dem der Entwurf der prachtvollen Gruppe zuzuschreiben ist, wird durch die Inschrift nicht beantwortet. Es ist einer der Künstler, die in der massgebenden, dokumentarischen Inschrift unten als Bildhauer des Brunnens genannt sind: Nicolo oder Giovanni Pisano.

Die Bestimmung des Anteils der beiden Meister an den Skulpturen ist so schwierig, dass wenigstens alle äusseren Hilfsmitel, die das Urteil erleichtern oder korrigieren können, aufs schärfste berücksichtigt werden müssen. Die Inschrift, die die beiden Namen überliefert, hat den Charakter einer feierlichen, monumentalen Aussage, und das Wesentliche ihres unzweideutigen Inhalts verträgt keine Modifikation. Die beiden pisanischen Meister werden in der Inschrift als „die Bildhauer des Brunnens" (nomina sculptorum fontis sunt . . .) genannt, und zwar steht

diese Angabe unmittelbar nach der Nennung des leitenden Architekten und vor der des am Schluss genannten Technikers. Hieraus ergibt sich, dass Nicolo und Giovanni ausschliesslich in ihrer Eigenschaft als Bildhauer genannt werden, zugleich aber, dass sie die einzigen Bildhauer waren, die für die Skulpturen des Brunnens verantwortlich sind. Dadurch ist zwar nicht ausgeschlossen, dass sie in praxi auf die architektonische Gestaltung (die ja ganz wesentlich durch die Plastik bestimmt ist) von massgebendem Einfluss waren, aber es ist ausgeschlossen, dass ein dritter Bildhauer von Ruf an den Skulpturen des Brunnens beteiligt war: Wenn man also einen Teil der Skulpturen Arnolfo zugeschrieben hat, so steht das in Widerspruch mit dieser Aussage. Es ist geradezu ausgeschlossen, dass der Name des Künstlers sonst nicht genannt wäre, und es wäre höchstens denkbar, ihn als untergeordneten Gehilfen bei der Ausführung zu betrachten. Das aber verbietet sich durch die Stellung, die damals Arnolfo im Dienste Karls von Anjou hatte, und wäre überdies belanglos. Tatsächlich ist in keinem der zahlreichen Bildwerke des Brunnens die Hand Arnolfo's mit Sicherheit zu erkennen, und die Verhandlungen, die die Peruginer mit Arnolfo führten (s. o.), stehen keinesfalls in Widerspruch zu diesem Befunde.

Die Frage konzentriert sich also auf den Anteil Nicolo's und Giovanni's. Auch hierfür gibt die Interpretation der Inschrift einen nicht unwichtigen Hinweis. Im Unterschied zur Sieneser Kanzel wirkt hier der Sohn und Schüler nicht mehr an untergeordneter Stelle, auch nicht bloss als Gehilfe und Mitarbeiter, sondern als gleichberechtigter Künstler neben dem Vater und Lehrer. Das entspricht auch den übrigen, bekannten chronologischen Nachrichten: Im gleichen Jahr, in dem der Brunnen vollendet wird, 1278, ist Giovanni bereits als der leitende Architekt des Camposanto in Pisa nachweisbar. Somit erweist sich nach der authentischen Angabe der Inschrift die plastische Ausschmückung als das gemeinsame Werk der beiden Meister, und es bleibt die Frage, wie diese künstlerische Gemeinschaft sich betätigt hat. Auch hierfür geben die inschriftlichen Angaben wenigstens eine kleine Erleichterung. Die grosse Inschrift steht auf dem zweiten, mittleren Bassin, aber sie bezieht sich auf den ganzen Brunnen. Nun findet sich auf einem einzelnen Reliefpaar (Abb. 77) des unteren, ersten Bassins noch eine zweite, ganz kurze sachliche Inschrift, die gerade dieses Relief ausdrücklich als Arbeit des Giovanni bezeichnet (Johannes est sculptor huius operis). Da sonst nirgends (ausser der Nennung des Giessers an der Bekrönung) ein einzelnes Stück eine Künstlersignatur trägt, muss die besondere Nennung des Namens an dieser Stelle ihre Bedeutung haben. Besagt sie nicht, als so ausdrückliche Heraushebung dieses einen Stückes als Werk des Giovanni, dass gerade hier am unteren Bassin, das übrige oder das meiste von Nicolo stammt? Besagt sie nicht etwa sogar, dass am ganzen Brunnen eine so vollkommen eigene Arbeit Giovannis die Ausnahme wäre?

Gemeinsamkeit der Arbeit ist in sehr verschiedenen Formen denkbar: Es kann der eine Künstler den Entwurf, der andere die Ausführung übernehmen, es kann rein quantitativ die Arbeit geteilt sein, indem jeder Mitarbeiter je eine bestimmte Anzahl Skulpturen liefert, und es ist schliesslich eine so enge Zusammenarbeit möglich, dass das Ganze und das Einzelne nicht das Resultat einer Arbeitsteilung, sondern Produkt einer unlöslichen Arbeitsgemeinschaft ist. Diese theoretisch gegebenen, extremen Möglichkeiten können bei einem so umfangreichen Werk (75 Skulpturen!) in praxi sich mehr oder minder verbinden und sie müssen vor allem mit der historisch gegebenen Arbeitsweise eines mittelalterlichen Werkstattbetriebes und mit den Angaben der Inschrift in Einklang gebracht werden. Hiernach ist zunächst eine grundsätzliche Scheidung von Entwurf und Ausführung nicht möglich: Die Inschrift würde sonst nicht die beiden Meister gleichmässig und gleichwertig als sculptores bezeichnen, und beide sind zu sehr Bildhauer von Geblüt, als dass ihre Arbeiten eine Scheidung von Entwurf und Ausführung vertrügen. Der damaligen Betriebsform würde es entsprechen, dass Nicolo, als Chef der Werkstatt, für den Entwurf in erster Linie verantwortlich ist, dass aber bei der Kompliziertheit des Programms nicht nur sein künstlerischer Mitarbeiter, sondern sogar auch ein Fernerstehender, der Auftraggeber oder ein Gelehrter, mitgewirkt haben. Das kann aber nur für das literarische des Themas in Frage stehen, — für die künstlerische Formung des Stoffes hat es keine Bedeutung. Der zweite Fall, dass die beiden Meister sich stückweise in die Arbeit geteilt hätten, ist zwar theoretisch und praktisch durchaus möglich, aber in Wirklichkeit ausgeschlossen. Keiner der vielen Versuche, die Bildwerke auf die beiden Meisterhände (oder mehr!) zu verteilen, ist geglückt, und es zeigt sich, dass nur die Annahme einer ganz engen Zusammenarbeit, einer wirklichen Gemeinschaft, dem künstlerischen Charakter des Ganzen gerecht wird. Diese Zusammenarbeit ist freilich nicht gleichmässig und konstant bei jeder einzelnen Plastik, die Anteile erscheinen in sehr verschiedener Dosierung.

Für die genauere Bestimmung dieses Anteils sind die Erfahrungen von der Sieneser Kanzel lehrreich. An diesem, soviel kleineren Werke sind trotz der mehrjährigen Arbeitszeit nicht weniger als vier Gehilfen beschäftigt, und es ist keine Frage, dass auch an dem Brunnen, für den, anscheinend in viel kürzerer Zeit, fast die dreifache Zahl von Bildwerken zu schaffen war, die Mitwirkung von Gehilfen ohne weiteres anzunehmen ist. Tatsächlich finden sich in diesen Skulpturen so viele Nuancen der Qualität und Ausführung, dass hieran kein Zweifel möglich ist. Aber derartige Abweichungen, die auf untergeordnete Arbeitskräfte weisen, sind für die Abgrenzung der künstlerischen Leistung Nicolo's und Giovanni's belanglos. Denn im Unterschied zu Siena ist Giovanni ja nicht mehr der Gehilfe, sondern der junior partner. Die Frage nach seiner Beteiligung hat jetzt also eine ganz andere Bedeutung, als damals. Dort konnte seine

künstlerische Persönlichkeit noch gar nicht entfaltet sein, hier kann und muss man erwarten, dass sie zum mindesten soweit entwickelt war, um erkennbar hervorzutreten.

Diese Erwartung wird angesichts der Werke selbst nicht voll erfüllt. Wer meint, dass diese Skulpturen vor einem kritischen Auge wie Wasser und Oel sich scheiden, wird enttäuscht! Freilich stehen der Kritik hier grosse äussere Schwierigkeiten entgegen, — ganz andere, als in Siena. Abgesehen von dem nivellierenden Einschlag der Gehilfen bei der Ausführung, ist der Erhaltungszustand sehr ungleich, bei vielen Figuren sogar schlecht: durch atmosphärische Einflüsse und das Spiel des Wassers hat die Oberfläche bei allen Skulpturen gelitten und bei einigen ist sie geradezu zerstört, ihre Wirkung wesentlich verändert und trügerisch. Aber die Scheidung ist auch aus einem inneren Grunde erschwert: Von keinem der beiden Meister besitzen wir ein gesichertes, selbständiges Werk, das in die Zeit des Brunnens fällt. Die Sieneser Kanzel liegt zehn Jahre zurück, wir wissen nicht, wie Nicolo's Kunst sich in dieser Zeitspanne entwickelt hat. Umgekehrt ist das nächste, sicher datierte Werk Giovanni's mehr als ein halbes Jahrzehnt später entstanden, und die Art und das Tempo seiner Entwicklung ist in dieser Frühzeit hypothetisch. Es ist hier ein denkbar schlechtes Operationsfeld für Stilkritik, und man muss (nach dem Muster Clausewitzens) den Faktor der Ungewissheit der Ueberlegung zugrunde legen.

In dieser Lage gewinnt jenes, wenig beachtete Relief, das von Giovanni signiert ist, die grösste Bedeutung (Abb. 77). Wäre hier statt der beiden Adler nur eine Menschenfigur dargestellt, so wären vielleicht alle Fragen gelöst! Aber auch so kann es wertvolle Aufschlüsse geben. Man lasse dieses etwas unscheinbare aber doch ganz mächtige Stück Plastik auf sich wirken: Was tritt einem da an bildhauerischer Kraft entgegen, — eine Stärke der Flächenbewegung, die dem Relief ganz anderen Charakter gibt, eine Wucht des Meisselschlages, die das Gefieder ganz anders stofflich charakterisiert, dazu die ganze Macht und Energie der Form, der Reichtum der Bewegung, die Funktion der Gelenke, die Kühnheit der Drehungen, und vor allem die Unterordnung des Ganzen unter ein einziges, grossartiges Bewegungsmotiv. D a s i s t Giovanni Pisano, wie wir ihn kennen, wie wir ihn eigentlich erst später kennen, in seinem unvergleichlichen Bildhauertemperament! Dieses existiert also, lebt, betätigt sich auch schon hier am Brunnen, und damit ist der Masstab gegeben, den man bei der Beurteilung seines Anteils anzulegen nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet ist. Tritt man mit diesem künstlerischen Masstab vor die anderen Skulpturen des Brunnens, so sehe ich streng genommen nur noch eine Figur, die kraft ihres Formengehaltes zwingend und restlos den Namen Giovanni's aussprechen lässt: die Astronomie (Abb. 76). Aber man darf nicht so streng sein, die grosse Inschrift verbietet es, sein Anteil muss viel grösser sein. Damit wandelt sich nun sogleich die Frage-

stellung: Ausser den Stücken, die ganz sein Eigentum sind, in Konzeption und Gestaltung, gibt es solche, in die nur ein Teil seiner Kunst eingeströmt ist, sei es unter dem hemmenden Zwang der Disziplin des Alten, sei es weil seine eigene Kraft sich erst im Laufe der Arbeit voll entwickelt hat. So wird das Bild im einzelnen zwar kompliziert, aber im ganzen doch wieder klar: Von Ausnahmen abgesehen sind die Bildwerke tatsächlich das gemeinsame Werk der beiden Meister. Hier überwiegt der Anteil Nicolo's, dort der Giovanni's; dieser tritt mehr an den Reliefs unten, jener mehr an den Statuetten oben hervor, — innerhalb der unteren Reihe ist der Anteil Giovanni's am stärksten in den Partien, zu denen die Adler und die Astronomie gehören (die Arbeit ging naturgemäss serienweise vonstatten), d. h. in den artes liberales, die man ihm wohl gewiss im ganzen zuschreiben darf, und in der Serie aus dem Alten Testament.

Aber es handelt sich hier für uns nicht um Giovanni, sondern um Nicolo, und es ist notwendig, die Gegenrechnung zu machen. Sie führt zu dem Resultat, dass der Anteil Nicolo's bei der grossen Mehrzahl der Bildwerke entscheidend und ausschlaggebend ist. Selbst wenn vielleicht — volle Klarheit ist durch den Erhaltungszustand nicht zu gewinnen — verhältnismässig nur wenige Stücke sein ausschliessliches Eigentum sind, so ist doch für das meiste er selbst verantwortlich. Erfindung und Behandlungsweise liegen durchaus im Rahmen dessen, was wir in der Sieneser Kanzel als charakteristisch für Nicolo fanden und bei einer konsequenten Weiterentwicklung erwarten durften, während die besondere Form Giovanni's, wie sie nicht nur aus seinem späteren Schaffen spricht, sondern schon hier, in den Adlerreliefs sich deutlich manifestiert, noch nicht bestimmend hervortritt. Das gilt bei den Reliefs besonders für die Monatsfolge. Trotz der breiteren Behandlung weist hier die Einfachheit der formalen Anlage auf Nicolo. Es gilt in noch höherem Masse für die Statuetten, die besonders in den Figuren des Paradieses an der Sieneser Kanzel schlagende Parallelen finden. Bei vielen der Brunnenfiguren hat freilich die Verwitterung der Formen den ursprünglichen Charakter stark geändert. Wie anders wirkte die sitzende Roma, der Laurentius und Herkulanus, als noch die feine ornamentale Dekoration des Gewandes deutlich war, und bei einer ganzen Reihe darf die summarische Wirkung nicht etwa auf Rechnung der zusamenfassenden Anlage Giovanni's gesetzt werden, sondern auf das Verschwinden aller Details durch die weit vorgeschrittene Korrosion. Am bestimmtesten tritt Nicolo hervor in der weltlichen Reihe Perugias und den Vorläufern der christlichen Kirche von Moses bis Johannes dem Täufer (Abb. 90 f.). Auch in der Repräsentantin der Kirche Perugia und Herkulanus (Abb. 89) scheint mir der Charakter Nicolo's ganz bestimmend, während in der Roma ecclesia und ihren Heiligen, den Diakonen und, noch stärker, in der Roma caput mundi und Victoria die Mitarbeit Giovanni's fühlbar ist (Abb. 86 f., 95). Bei den beiden Porträtfiguren scheint eine gewis-

senhafte Entscheidung unmöglich; wenn der Erhaltungszustand nicht täuscht, liegt der Matteo da Correggio (Abb. 95) mehr in der Richtung Nicolo's, während Hermann da Sassoferrato Giovanni näher steht (Abb. 94). Den Entwurf der Bronzegruppe (Abb. 96) möchte ich bestimmt Nicolo geben.

Wenn man den Anteil Nicolo's in dieser Weise fasst, muss man in dem Peruginer Zyklus die letzte Phase seiner Kunst sehen, aber nur wer sich überzeugt hat, wie entwicklungsfähig und entwicklungsreich der Meister schon an den beiden Kanzeln sich erwies, wird hier das Resultat eines konsequenten Fortschreitens, den logischen Schlusspunkt seines zielbewussten Schaffens sehen. Es ist unleugbar noch ein weiter Schritt von der Sieneser Kanzel bis zum Brunnen. Aber die Verbindungsfäden sind deutlich zu erkennen. Abgesehen von äusseren, inhaltlichen und motivischen Uebereinstimmungen (besonders mit den Statuetten in Siena), ist das Körpergefühl kaum verändert, das schwere Stehen, das wenig Gelöste der Bewegung, die dicken Stoffe, die Typen und die auffallend starken Hälse. Dazu im einzelnen das Stauen des Gewandes am Boden mit den gehäuften Motiven, der noch immer eckige Ablauf der Säume, das Vortreten der Horizontalen in den Querfalten. Sogar in der Haarbehandlung sind die alten Gewohnheiten noch immer erkennbar. Die neuen Elemente fallen darum nicht weniger ins Gewicht. Die Neigung zu zeitgenössischen Trachten mit entsprechenden Frisuren (die S-Strähnen) mag vor allem stofflich bedingt sein, aber sie steht im Einklang mit dem Streben nach grösserer Lebendigkeit und unmittelbarer Wirkung. Die Bewegung ist flüssiger, die Haltung prägnanter, die Drapierung grosszügiger und mehr zusammengefasst. All diese Fortschritte und Tendenzen entsprechen der Entwicklung, die die Plastik in Frankreich ging, und diese Angleichung an die französische Kunst bedeutet zugleich ein zeitgemässes Fortschreiten der eigenen Stilentwicklung. Das Porträt des Hermann von Sassoferato ist dem Kopf des sog. Heiligen Ludwig in Reims geistig verwandt (Abb. 93), und das lebensvoll elegante Motiv, wie der Capitano von Perugia den Handschuh in der Hand hält, findet sich schon fast 20 Jahre früher am rétable von St. Germer (Abb. 94, 108). Zahlreiche Bilder in den Monatsfiguren zeigen in der Interpretation der Handlung und Bewegung einen Realismus, der unwillkürlich an die entsprechenden Darstellungen in Paris, Amiens usw. erinnert. Doch handelt es sich immer hier weniger um die Uebereinstimmung oder Aehnlichkeit von formalen und gegenständlichen Einzelmotiven, als um die Verwandtschaft der gesamten künstlerischen Auffassung und Haltung. All das scheint als Fortbildung derselben Tendenzen, die schon an der Sieneser Kanzel auffielen, und tritt gerade auch in den Teilen hervor, die keinen Anlass bieten, auf Rechnung Giovanni's gesetzt zu werden. Wohl aber liegt das alles zugleich in der Richtung, die nun energisch und mit allen Anzeichen einer neuen, genialen Begabung von Giovanni aufgenommen wird. Sicherlich sind beide ein Stück ihres künstlerischen Weges

in jenen Jahren zusammen gegangen, und es bleibt der Fantasie überlassen, sich vorzustellen, ob und inwieweit diese letzte Stufe der Kunst Nicolo's durch den jüngeren Weggenossen erleichtert und mitbestimmt wurde.

VERSCHOLLENE UND NICHT BEGLAUBIGTE WERKE.

Die einzigen drei erhaltenen Werke Nicolo's, die dokumentarisch gesichert sind, verteilen sich auf einen so langen Zeitraum, dass es nicht verwunderlich ist, wenn jedes von ihnen den Meister auf einer anderen künstlerischen Stufe zeigt. Nur in geringem Masse ist es möglich, den so sprunghaft erscheinenden Entwicklungsgang durch Zwischenstufen auszugleichen. Selbst die urkundlichen Notizen bereichern unsere Kenntnis nur um eine einzige biographische Nachricht: Im Jahre 1273, von Juli bis November, arbeitet Nicolo an einem Marmoraltar für den Dom in Pistoia. Es war ein Werk von keineswegs grosser Bedeutung. Zwischen sechs Säulen standen Marmorplatten, vermutlich nur mit ornamentalem Dekor, entsprechend dem Typus, der ziemlich häufig in kirchlichen Inventarstücken Toskanas im 12. und 13. Jahrhundert vorkommt. Das Werk selbst ist verschollen.

Einen Ersatz für das Verlorene bieten zunächst einige Werke, die Nicolo zugeschrieben werden dürfen. Am bedeutendsten sind die Skulpturen des linken Hauptportals am Dom von Lucca: Die Kreuzabnahme im Tympanon, die Geburt Christi mit der Verkündigung und den anbetenden Königen am Architrav (Abb. 100 f.). Sie sind nicht beglaubigt, aber schon von Vasari als Arbeiten Nicolo's genannt. Die Darstellungen aus der Kindheit Christi erweisen sich in allen wesentlichen Punkten den gleichen Szenen in den Kanzelreliefs aufs engste verbunden, und man fragt sich sogleich, wie die Abwandlungen einzelner Figuren zu deuten sind. Im Unterschied von der Pisaner Kanzel (Abb. 5 f.) neigt sich Maria in der Verkündigung in Demut empfangend dem Engel zu; in der Geburt bringt die Bewegung des Kopfes und der linken Hand die Beziehung zu dem Kind in der Krippe zum Ausdruck, das Motiv des sitzenden Josef mit dem aufgestützten Kopf rückt die Figur in einen geistigen und formalen Zusammenhang mit der Badeszene. All das sind Lösungen, die über die Darstellungen in Pisa herausgehen, und in den drei Königen ist zwar die ganz ungewöhnliche Gruppierung beibehalten, aber die Erweiterung des Gefolges kommt bereits der Fassung in Siena entgegen (Abb. 29, 30). Ebenso entsprechen die Engel in der Hirtenverkündigung der Sieneser Kanzel, und auch die fast vollständige Aufhebung des Reliefgrundes und die Bedeutung der Hintergrundarchitekturen in der Gesamtposition weist mehr auf das jüngere, als auf das ältere Werk. Die Uebereinstimmungen und Abwandlungen sprechen weder für noch gegen die Zuschreibung an Nicolo, sie würden auch bei einem Schul-

werk möglich sein. Um so wichtiger ist die Kreuzabnahme, die eine neue Komposition und Erfindung zeigt. Im Rahmen der toskanischen Kathedralskulptur erscheint das Thema hier zum ersten Male, obwohl es in dem Zyklus der florentinischen Kanzel in S. Leonardo bereits vorkommt. Um so wichtiger ist für die Aufnahme der Darstellung an so prominenter Stelle, dass die Kreuzabnahme schon in romanischer Zeit den Inhalt mächtiger, eigenartiger Gruppen bildet, die zu den Hauptwerken der monumentalen Holzskulptur der Zeit gehören. Ausser den bekannten Gruppen in Volterra und Tivoli findet man sie in S. Miniato al tedesco und in der pieve zu Vivopisano und darf hieraus entnehmen, dass sie gerade im toskanischen Gebiet besonders beliebt waren. In dem Relief in Lucca verrät schon die ganze Anlage des Werks eine so starke, persönliche Leistung, dass die Zuschreibung an Nicolo ohne weiteres gerechtfertigt ist. Mit grösster Kunst ist die figurenreiche Darstellung in das Halbrund des Türbogens komponiert, die Freiheit gegenüber der ikonographischen Tradition und die persönliche Auseinandersetzung mit dem Stoff ist so gross, dass sie in dieser Zeit und in diesem Kunstkreise nur dem Meister selbst zuzutrauen ist. Die gegebenen Elemente der byzantinischen Tradition — wie Joseph von Arimathia den Leib des Herrn umfasst, wie Nikodemus den Nagel herauszieht, Maria und Johannes die herabsinkenden Arme fassen, die Betonung der Schädelstätte—, sind in selbständigster Weise gestaltet. In künstlerischer Eigenwilligkeit wird der Kreuzesstamm verkürzt und gebogen, beliebtes, sonst unentbehrliches Beiwerk, wie Schemel und Leiter, deren Gegenständlichkeit der plastischen Formung widerstrebt, ist verbannt, während die Figuren selbst gehäuft werden. An den Seiten rahmen je eine stehende und andächtig kniende Figur die Handlung, links die beiden Marien, rechts der Hauptmann und eine ganz ungewöhnliche Gestalt, die eine Schüssel mit Spezereien bereithält. Bei der unbedingten Zusammengehörigkeit von Tympanon und Architrav, die sicher als ein einziger Auftrag vergeben wurden, ist es unmöglich, die Kreuzabnahme mit der Neuheit und Originalität ihrer Erfindung zu trennen von den übrigen Szenen, die mit den Kanzelreliefs übereinstimmen und auch in der Ausführung schwächer sind. Das Verhältnis der beiden Teile ist vielmehr nicht anders als bei allen übrigen Werken Nicolo's aus der gegebenen Art des ganzen Werkbetriebes zu beurteilen. Wenn selbst die Kanzelskulpturen, die den Charakter der eigentlichen Feinplastik tragen, in der Ausführung ungleich sind und in der Erfindung den gegebenen Typenschatz der Werkstatt sorglos verwerten, so ist das bei derartigen Monumentalfiguren erst recht der Fall! Weder die „Entlehnungen", noch der summarische Charakter der Ausführung sind Einwendungen gegen die Zuschreibung an Nicolo. Die Formgebung, bis in die Einzelheiten von Figur und Gewand, zeigt durchaus seinen Charakter und ordnet dieses mächtige Werk ungezwungen zwischen die Pisaner und Sieneser Kanzel ein.

Weniger imposant, durch Abnützung und Verletzungen etwas unscheinbar geworden, ist das zweite Werk, das Nicolo zugeschrieben werden darf: das Weihwasserbecken in San Giovanni fuorcivitas in Pistoia (Abb. 97 f.). Drei mit dem Rücken gegeneinander stehende Figuren tragen die Schale, aus deren Wandung vier Büsten in hohem Relief herausstehen. Das Motiv der karyatidenartigen Gruppe erscheint hier in gebundenerer Form, als an der Fontäne in Perugia, und auch die Verschiebung, in der die Flächenansichten sich darbieten — die Basis sechseckig, das Becken achteckig, dazwischen die drei Figuren —, erinnert im Prinzip an die wechselnde Gliederung des Brunnens. Die Belebung der Schale durch Büsten oder Köpfe ist in primitiver Form schon bei romanischen Weihbecken zu finden. Im Bereich der pisanischen Plastik bewahrt der Dom von Barga nicht weniger als drei Beispiele dieses älteren Typus. Die Deutung der Figuren ist durch die Beischriften gesichert, die teils am oberen Rande über den Büsten stehen, teils am Ablauf der Schale, in siegelartiger, vertikaler Anordnung auf die Tragefiguren weisen. Diese stellen die drei theologischen Tugenden dar, jene die vier weltlichen. Die Auffassung zeigt wieder grosse Selbständigkeit, doch verrät ihre Charakteristik den deutlichen Zusammenhang mit der Sieneser Kanzel (Abb. 36 ff.). Wie dort ist das Attribut der Fides ein Palmblatt, das der Caritas eine Vase mit Flammen, nur Spes trägt statt der Aehren eine Kelchblume. Auch die Ausstattung dieser Figuren mit reichen, wechselnden Kronen, gestickten Hauben und prächtigen Gewändern ist verwandt. Unter den Büsten findet sich wieder das Szepter der Justitia und der kleine Löwe bei Fortitudo. Auffällig ist, dass das ungewöhnliche Attribut der Sieneser Temperantia, das Weihrauchschiffchen, weggelassen ist; sie trägt hier, wie die Prudentia, ein Buch, und es ist wohl nicht Zufall, dass auch in Siena zwei der Allegorien nur in dieser allgemeinsten Weise durch ein Schriftband gekennzeichnet waren. Dagegen erinnert die genrehafte Auffassung des kleinen Löwen, den Fortitudo wie ein Schosshündchen in den Händen hält, mehr an die Pisaner Kanzel. All dies vermag freilich nichts anderes zu beweisen, als den allgemeinen tatsächlichen Zusammenhang mit Nicolo. Aber auch die künstlerische Haltung des Werkes entspricht dem Meister. Die ganze plastische Erscheinung der Figuren, der Typus der Köpfe, die Linienführung der Falten zeigt alle Merkmale seines Stils, und es liegt kein Grund vor, die Arbeit im ganzen oder gar nur den Oberteil Giovanni zuzuschreiben. Ihrem ganzen Charakter nach muss die Pila in die Nähe der Sieneser Kanzel gesetzt werden. Schon die Haarbehandlung und Vorliebe für ornamentales Zierwerk, die feine Punktierarbeit (die durch Malerei und Vergoldung gehoben war), findet hier ihre Parallele, und auch der Gewandstil weist auf diese Zeit. Trotz der Wucht und Schwere der Formgebung dürfte das Werk erst nach der Vollendung der Kanzel entstanden sein, allerdings kaum erst um das Jahr 1273, in dem Nicolo's Tätigkeit für Pistoia beglaubigt ist.

Die Vorstellung von Nicolo's Kunst wäre unvollständig, wenn nicht auch ihre unmittelbare Auswirkung in den Arbeiten seiner Schüler berücksichtigt würde. Das Schaffen der grossen Persönlichkeiten, seines Sohnes Giovanni und Arnolfo's di Cambio, liegt freilich ausserhalb des Rahmens dieser Betrachtung, aber das eigentliche Schulgut, in das seine Kunst sich umsetzt, muss wenigstens kurz hier berücksichtigt werden. Unter allem, was hier zu nennen wäre, nimmt ein Werk eine Ausnahmestellung ein: Der Schrein des heiligen Dominikus.

DIE ARCA DI SAN DOMENICO UND FRA GUGLIELMO.

Das Prachtgrab des heiligen Dominikus in der Kirche dieses Heiligen in Bologna (Abb. 102 ff.) ist das erste Beispiel der als Grabmal und Reliquiar zugleich gedachten, monumentalen, plastischen Zierbauten, die nachmals in der italienischen Kunst eine so grosse Rolle spielen. Von der ursprünglichen Anlage ist nur noch die eigentliche Arca, der viereckige, sarkophagartige Schrein aus kostbarem Alabaster erhalten, der im 15. und 16. Jahrhundert (seit 1469) durch Aufsätze, Bekrönungen, Basen und Unterbauten im Sinne der Renaissance bereichert wurde. Unter den Künstlern, die hier mitwirkten, befindet sich sogar Michelangelo, der zwei Statuetten zu der Ausstattung dieses künstlerischen Heiligtums beitrug. Die ursprüngliche Arca, die jetzt das Mittelstück des ganzen Zierbaues bildet, ist nach späteren aber glaubwürdigen Quellen 1264 begonnen worden und war im Mai 1267 vollendet. Sie hatte die Form eines freistehenden Hochgrabes, das anscheinend von vier Dreifigurengruppen, die seit langem verschollen sind, getragen wurde. Man kann diese verlorenen Gruppen in der Art der Bekrönung des Brunnens in Perugia und der pila in Pistoia sich vorstellen. Die Figuren werden in den alten Beschreibungen als Engel bezeichnet, und diese Angabe wird dadurch bestätigt, dass an der stilistisch von Nicolo abhängigen Arca des Heiligen Lucas in Padua (s. u.) das gleiche Motiv sich findet. Man braucht also nicht anzunehmen, dass hier Personifikationen von Tugenden oder ähnliche Allegorien dargestellt gewesen seien, die der Verfasser jenes Berichtes nicht erkannt und mit Engeln verwechselt hätte.

Die Arca nimmt unter den Werken der Schule Nicolo's eine Ausnahmestellung ein. Nach den bestimmten Angaben der Quellen, die zu bezweifeln kein Anlass vorliegt, ist der Meister des Werkes kein anderer als Nicolo selbst. Die gleichen Quellen nennen aber im gleichen Satz in Verbindung mit der Arca und mit Nicolo noch einen zweiten pisanischen Bildhauer: Fra Guglielmo. Seine Funktion bei der Entstehung des Werkes ist aber aus dem Wortlaut der Dokumente nicht zu entnehmen: Im Gegenteil, er wird überhaupt nicht als künstlerischer Mitarbeiter genannt, sondern weil er bei der Aufstellung des Schreins und bei der Uebertragung des Körpers des heiligen Dominikus in diesen neuen Behälter — eine „Costola" von dem heiligen Leich-

nam als Reliquie stahl! Dem Dominikaner-Chronisten war das wichtiger, als uns eine kunstgeschichtliche Nachricht zu hinterlassen. Aus dem ganzen Zusammenhang wird es aber wahrscheinlich, dass Guglielmo nicht nur an diesem frommen Diebstahl, sondern tatsächlich auch an der Entstehung der Arca selbst beteiligt ist! Seinem Namen ist seine Qualität als Bildhauer beigegeben, und wenn gesagt ist, dass er dem Nicolo zugesellt (sociatus) sei, so bezieht sich das doch gewiss nicht nur auf ein blosses Zusammensein der Beiden, sondern auf ihre künstlerische Verbindung bei diesem Werke!

In Fra Guglielmo lernen wir einen weiteren, und zwar den ältesten Schüler und Mitarbeiter Nicolo's kennen, den einzigen, der ausser den beiden grossen Nachfolgern des Meisters als Persönlichkeit greifbar ist. Er ist ein jüngerer Zeitgenosse Nicolo's, gegen 1240 geboren und bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts nachweisbar. Sein Ruf als Künstler ist ersichtlich durch die Chronisten des Dominikanerordens, dem er als Konverse angehörte, übertrieben worden. Was er als Bildhauer tatsächlich leisten konnte, lässt sich aus einem anderen Werke seiner Hand sicher beurteilen, und daraus ergibt sich, dass er auch an der Arca gearbeitet hat. Es ist aber ein Irrtum, wenn man ihn darum in die Reihe der grossen Bildhauer aufrücken lässt. Denn es zeigt sich, dass nur die Ausführung der Arca ihm zugeschrieben werden kann, während der Entwurf und die Anlage der Bildwerke von Nicolo stammt. Nur so ist der künstlerische Charakter des Werkes mit den urkundlichen Berichten einerseits, und mit der künstlerischen Persönlichkeit der beiden Meister andererseits zu vereinen. Man muss und kann hier in einer Weise, wie es selten der Fall ist, Entwurf und Ausführung trennen, und je klarer und radikaler dies geschieht, desto gerechter und richtiger wird man das Werk beurteilen. Sobald dies nicht geschieht, gerät man in unlösliche Widersprüche, sowohl mit den Urkunden, wie mit der künstlerischen Kritik. Die Unterschätzung dieses bedeutenden Werkes und die Ueberschätzung des bildhauernden Dominikaners, der kein Fra Angelico, sondern ein routinierter, aber doch armseliger Marmorarius war, hat hierin seinen Grund.

Diese Auffassung steht nicht nur im Einklang mit allen älteren Quellen über die Entstehung der Arca, sondern auch mit den biographischen Nachrichten. Die Arbeit begann im Jahre 1264, und im folgenden Jahre verpflichtet sich Nicolo für die Kanzel in Siena. Er kann also höchstens während eines Jahres mit dem Bologneser Heiligengrab beschäftigt gewesen sein, musste dann die Arbeit den ausführenden Kräften überlassen und könnte vielleicht noch während der kontraktlich ausbedungenen Urlaube von Siena aus gelegentlich kurz nach dem Rechten gesehen haben.

Dem entspricht der zwiespältige Eindruck, den das Werk immer wieder auslöst. Die Stärke Nicolo's hat wohl nie in den rein künstlerischen Feinheiten der Arbeit selbst gelegen, in der ausdrucksvollen Kraft und Differenzierung der Meisselführung; er gehört nicht zu den Künstlern, bei denen die Materie und die

Technik sich vergeistigen und die Oberfläche die Seele des Kunstwerks ist. Aber hier handelt es sich um etwas anderes: Ueber all diesen Plastiken liegt ein Hauch von Leblosigkeit, nein, nicht ein Hauch, sondern eine ganz materiell zu empfindende Schicht von Trockenheit, Starrheit und Gleichförmigkeit, die auch in den schwächsten Partien einer Arbeit Nicolo's nicht empfunden wird. Am greifbarsten zeigt es sich in den Köpfen: sie haben alle miteinander keinen Ausdruck oder vielmehr (was nach einer Bemerkung Balzacs über eine Gesellschaft dasselbe ist) den gleichen Ausdruck. Das Erstaunliche ist: dabei entspricht das Schematische der Formgebung, das Methodische der Arbeit, genau dem Stil Nicolo's und nicht nur im allgemeinnen, sondern gerade dem Stil Nicolo's, wie er an der Kanzel in Siena in etwas weiterer Ausbildung ausgeprägt ist. Auch wenn man keinerlei Nachrichten über die Entstehungszeit der Arca hätte, würde man in ihr in der Gewandung, der Faltengebung, den Typen und Bewegungsmotiven die unmittelbarste Vorstufe des Stils erkennen, den Nicolo in der Sieneser Kanzel findet.

Der Zusammenhang mit der Kanzel drückt sich auch in allem übrigen aus. Es kann keine Frage sein: der Entwurf des Ganzen gehört Nicolo. Wie in Siena, ist die Wandung gegliedert durch Statuetten, die zwischen die Reliefs gestellt sind, dem entspricht auch die Profilierung und Verkröpfung der Basis, und man findet wieder — vielleicht zum ersten Male — die Ausschmückung des Reliefgrundes mit ornamentaler Hinterglasmalerei in roten und gelben Mustern. Andere dekorative Mittel und Motive weisen — vielleicht zufällig, aber dennoch tatsächlich — auf eine Zwischenstellung zwischen der Pisaner und Sieneser Kanzel. In Pisa ist das Gesims schlicht profiliert, hier hat es die Form eines Blattfrieses mit pickenden Vögeln, der den Kapitellen in Siena entspricht, und auch der schwere Perlstab wiederholt sich hier an der Basis mit den artes liberales. Während in Pisa die ganze Rahmenarchitektur in andersfarbigem Marmor gegeben ist, dient er hier nur noch als schmaler, rahmender Streif (grüner Marmor), und wird im übrigen aber, wie in Siena, als Einlage in dem Profil der Basis verwendet.

Nicolo gehört auch der Entwurf der Plastik, und zwar in vollem Ausmass. Es handelt sich hier um eine grosse, künstlerische Leistung; man braucht nur die Mängel der Ausführung abzuziehen und wird sie richtig würdigen. Ein neuer, jungfräulicher Stoff, die Legende des heiligen Dominikus war hier zu gestalten, und es genügt fast, den stofflichen Inhalt der Kompositionen zu betrachten, um den richtigen Masstab zu finden. Schon die Art, wie die Begebenheiten erzählt sind, verrät eine Erfindungs- und Gestaltungsgabe, die nur einem grossen Meister zuzutrauen ist. Auf dem breiten Doppelfries der Vorderseite, zu seiten der Madonna, zwei Szenen aus dem Wunderwirken des Heiligen: Wie der vom Pferd gestürzte Neffe des Kardinals durch das Gebet zum Leben erweckt wird (Abb. 102), und daneben die Feuerprobe (Abb. 103), in der das Buch des Dominikus von den

WITHDRAWN

Flammen unversehrt bleibt, während die Schrift der Häretiker im Feuer verbrennt. Der Szene wohnt als Zuschauer der junge Reginaldus bei, dessen Geschichte das linke Relief der Rückseite gewidmet ist (Abb. 104): Links erklärt ihm Dominikus im Beisein eines Kardinals die Ordensregel, in der Mitte bricht er in einem Krampfanfall zusammen, wird von einem Bruder gehalten, während der Heilige für ihn betet. Dann liegt er schwerkrank im Bett, Maria erscheint ihm, salbt seine Stirn und hält ihm das Mönchsgewand entgegen. Auf dem andern Relief der Rückseite folgen wieder drei zusammengehörige Szenen (Abb. 105): Wie Dominikus vom Papst die Bestätigung des Ordens erbittet, wie dem Papst im Traum der Lateran erscheint, dessen Mauern der Heilige stützt, worauf dann der Papst die Ordensgründung genehmigt. Die Schmalseiten ergänzen mit weiteren Begebenheiten aus der Entstehungsgeschichte des Ordens den Zyklus: Links (Abb. 106) reichen Petrus und Paulus dem heiligen Dominikus den Stab und das Buch mit der Ordensregel, während er daneben das Buch den Brüdern übergibt; auf dem rechten Relief (Abb. 107) wird schliesslich erzählt, wie zwei unbekannte Knaben den hungrig am Tisch versammelten ersten Dominikanern die Brote bringen.

Wäre die Zuweisung dieser Kompositionen an Nicolo nicht durch die Quellen beinahe gesichert, so wäre der Beweis nur dadurch erschwert, dass zum Vergleich nichts anderes als die Kanzelreliefs sich darbieten. Denn abgesehen von der inhaltlichen Verschiedenheit des Stoffes war hier fast alles ausnahmslos frei zu erfinden, während dort die Kompositionen mit vielen traditionell gegebenen Bestandteilen zu rechnen hatten. Um so schwerer wiegt es, dass überall verwandte Züge, gleichartige Motive und Gedanken sich finden. Trotz der schlagenden Verwandtschaft stösst man nirgends auf Entlehnungen, die als Verlegenheit wirken und auf dem Anlehnungsbedürfnis oder der Hilflosigkeit des Schülers beruhen. Dass dem Meister selbst, und nur ihm, die Erfindung zuzuschreiben ist, wird bestätigt durch die Einheitlichkeit der sechs Kompositionen. Es ist da nur eine kleine Einschränkung zu machen: Die beiden Reliefs der Vorderseite zeigen eine etwas abweichende Kompositionsweise. Die Szenen haben sich hier breiter entfalten können, die grosse Zahl unbeteiligter Assistenzfiguren konkurriert mit den eigentlichen Trägern der Handlung, und auch die Anordnung, die Art der Relieffüllung ist schematischer. Allerdings fällt eine Verschiedenheit der Kompositionsweise innerhalb des gleichen Zyklus auch an der Pisaner Kanzel auf, aber sie war dort künstlerisch begründet, während es sich hier um Schwächen handelt. Deshalb mag in diesen beiden Reliefs der Schüler — Fra Guglielmo — wohl auch in einzelne Teile der Komposition eingegriffen haben. Man sieht, wie hier die zentralen Bestandteile die Frische, Lebendigkeit und den Reichtum der übrigen Reliefs zeigen, während die Nebenfiguren nachlassen und lahm werden. Und gerade hieraus kann man ent-

nehmen, wie es um das Verhältnis Nicolo's zu Fra Guglielmo bestellt ist: die Zuschreibung der Kompositionen an Nicolo bedeutet hier, an der Arca, nicht etwa nur die allgemeine Idee, Disposition und Leitung, nicht etwa nur die Anfertigung einer Skizze oder eines Modells, sondern all diese Bildwerke, zum mindesten die Reliefs, sind von ihm werkmässig und werkgerecht angelegt worden; nur in den Nebenfiguren der beiden Vorderreliefs scheint er sich mit einer allgemeinen Anweisung an den Gehilfen begnügt zu haben, der das Ganze mit seinem kühlen Temperament und seiner matten Hand zu Ende führte.

Wenn man — im Einklang mit den Urkunden — das volle geistige Eigentum Nicolo's an diesen Kompositionen anerkennt, so hat das weittragende Bedeutung für die Beurteilung seiner Kunst, denn die Arca erweist sich als ein Bindeglied zwischen der Pisaner und der Sieneser Kanzel und als das Werk Nicolo's, in dem die neuen künstlerischen Ziele, die in Siena überraschen, zuerst Gestalt gewinnen und sich vorbereiten. Obwohl ihre Ausführung und Vollendung zeitlich im wesentlichen bereits mit dem Anfang der Arbeit an der Sieneser Kanzel zusammenfällt, bereichert sie unsere Vorstellung von Nicolo's Kunst in entscheidender Weise. In der Formgebung der einzelnen Figur, in der Auffassung von Körper und Gewand, in der Rhythmisierung und der allgemeinen Richtung des Geschmacks berührt sie sich freilich so eng mit den Kanzelreliefs in Siena, dass sie grundsätzlich kaum Neues bietet. Aber daneben hat sie Züge, die nur ihr eigen sind, die nirgends wieder in Nicolo's Schaffen so klar und bestimmt hervortreten, und damit fällt ein überraschendes Schlaglicht auf den Wandel, der in diesen Jahren in seiner Kunst sich vollzogen hat. Es sind Eigentümlichkeiten der Kompositionsweise, der Anordnung und Gruppierung, die auch den Reliefstil und den Rhythmus des Ganzen ergreifen. Manches mag da nur die Bedeutung einer entwicklungsgeschichtlichen Nuance haben, die als Zwischenstufe auf dem künstlerischen Wege von der Pisaner zur Sieneser Kanzel ohne weiteres begreiflich ist. Aber man wird hier zugleich von Eigentümlichkeiten berührt, die abseits von diesem Wege liegen. In diesen Reliefs fällt eine Klarheit und Durchsichtigkeit auf, eine Einfachheit und Bestimmtheit in der Schichtung und Reihung, zugleich eine Mässigung, ein Moderato der Erzählungsart, die in ihrem ganzen Charakter, mehr als irgendein anderes Werk Nicolo's, an französische Kunst erinnert. Nicht römische Sarkophagreliefs, sondern die Kompositionsweise gotischer Relieffriese muss hier den Eindruck bestimmt haben, angefangen etwa mit den Tympanonstreifen der Porte St. Sixte in Reims bis zu den jüngeren Arbeiten. Hierauf beruht denn auch eine Reihe anderer auffallender Eigentümlichkeiten, die für die Kompositionsart der Arca charakteristisch sind: Das feine Zusammenführen der Hände, die bestimmte Einführung von Zäsuren und vor allem das symmetrische Abweichen und gegenständige Korrespondieren von Figuren und Gruppen. All das ist der Pisaner Kanzel noch fremd und findet nur in der

französischen Kunst der Zeit seine Parallele. Prüft man eine so köstliche Gruppe, wie die zwei Knaben, die das Brot zur Mahlzeit bringen (Abb. 108), so wird man in der italienischen Kunst nicht ihresgleichen finden, sondern sie wirken wie eine Transposition von Figuren, die man aus französischen Reliefs kennt. Wie verwandt ist die Erzählungsweise in der Legende vom Tuchhändler am Sockel des Beau-dieu in Reims (Nord), und noch eine ganze Reihe von Einzelfiguren finden sich hier, an die die Gruppe der Arca erinnert: Schon im Tympanon der Porte St. Sixte (Figur am Weinfass), dann an der Westfassade der Pilger neben der Rose und an der Innenwand des Portals der Jüngling in der goldenen Pforte, die Geschichte Johannes des Täufers. Auch die straff über die Haare gezogene Kappe, die Nicolo noch an den Reliefs des Brunnens in Perugia verwendet, findet sich hier häufig. Jene französischen Figuren bieten nicht nur kostümlich eine volle Parallele, sondern sind auch künstlerisch und geschmacklich eng verwandt. Aber nicht nur in Reims und in verhältnismässig früher Zeit, sondern auch sonst, z. B. auch am Retabel von St. Germer (1259), finden sich ähnliche plastische Typen. An der Pisaner Kanzel kommt noch nichts derart vor, und in Siena ist alles in die eigene Form und den bewegteren Fluss seines malerischen Reliefstils wieder aufgegangen. So scheint die Annahme fast geboten, dass in der Zwischenzeit Nicolo in eine erneute, nachdrückliche Berührung mit französischer Kunst kam. Gerade der Stil der Arca-Reliefs macht es wahrscheinlich, dass in diesen Jahren zwischen 1260 und 1263 der Meister die französische Kunst an der Quelle studiert hat. Den ersten direkten Niederschlag dieser Berührung zeigt die Arca, die Kanzel in Siena dagegen den nachwirkenden Einfluss auf die Formgebung.

Dass für diese Dinge, die den besonderen künstlerischen Wert der Arca ausmachen, nur Nicolo selbst, und nicht etwa Fra Guglielmo verantwortlich zu machen ist, wird sich sogleich bestätigen, wenn man das einzige Werk, das als dessen selbständige Arbeit beglaubigt ist, zum Vergleich heranzieht: Die Kanzel in San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia (Abb. 109 ff.). Und dieser Vergleich zeigt ebenso bestimmt, dass die Ausführung, die manuelle Arbeit der Arca Fra Guglielmo angehört. Die teigige Modellierung der Köpfe mit den pedantisch und kleinlich gezeichneten Augen, die glatte Schärfe und doch so wenig prägnante Durchbildung in den Gewändern, die fetten, bis auf die Nägel, ungegliederten Hände, das Fehlen oder die Schwäche und Unbestimmtheit der Gelenke sind Eigentümlichkeiten, die in Guglielmos Pistoieser Kanzel wiederkehren. Sicherlich waren daneben auch andere Hände tätig, aber man darf Guglielmo den wesentlichen und entscheidenden Anteil an der Ausführung zuschreiben. So zeigt das Relief der linken Schmalwand gewisse Abweichungen, die Statuette des Frate rechts an der Rückseite scheint damit zusammenzugehen, während die übrigen Statuetten kleine Unterschiede zu den Reliefs erkennen lassen. Aber das Ganze zeigt auch in der Ausführung die Einheitlichkeit einer

massgebenden Hand. Nicolo selbst ist aber hier nirgends erkennbar, und alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass kein anderer als Fra Guglielmo für die Ausführung verantwortlich ist.

Mit noch grösserer Bestimmtheit lässt sich feststellen, dass Fra Guglielmo für den Entwurf der Arca nicht in Frage kommt. Man braucht nur seine Reliefs an der Kanzel in Pistoia dagegen zu halten. Hier finden sich vier Szenen, die auch in Nicolo's Kanzeln vorkommen: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Kreuzigung (Abb. 110). Selbständige Züge zeigt hier nur die Geburt, die mit der Anbetung der Könige verbunden ist; in allem übrigen drängen sich die Entlehnungen aus Nicolo's Arbeiten auf, und alle Abwandlungen sind Abschwächungen und Unzulänglichkeiten. Und nun die übrigen Szenen, für die ein Vorbild des Meisters nicht nachweisbar ist! Pfingsten, Fusswaschung, Himmelfahrt (Abb. 112 f.) sind so schematisch, dass man kaum von einer künstlerischen Konzeption sprechen kann. Dabei sind diese Darstellungen in dem ruhigen Nebeneinander der Figuren mit den Arca-Reliefs vergleichbar, und es ist geradezu ausgeschlossen, hier und dort an die gleiche Persönlichkeit zu denken. Es soll nicht verkannt werden, das zwei der übrigen Szenen der Kanzel, Beweinung und Höllenfahrt (Abb. 111), glücklicher und lebendiger sind; der qualitative Abstand ist hier nicht so gross, — aber gerade von den künstlerischen Besonderheiten, die für die Kompositionsweise der Arca charakteristisch sind, zeigt sich hier gar nichts. Im übrigen ist es durchaus nicht unmöglich, dass die Vorzüge dieser beiden Kompositionen gegenüber den übrigen Kanzelreliefs darauf beruhen, dass auch für sie ein verschollenes Werk oder ein Entwurf Nicolo's die Anregung bot.

So ergibt sich mit Sicherheit, dass der Entwurf der Arca von Nicolo stammt und Fra Guglielmo hierfür ausscheidet, und fast ebenso sicher ist es, dass die Ausführung Fra Guglielmo gehört. Ihre Verwandtschaft mit der Pistoieser Kanzel beschränkt sich auf charakteristische Merkmale der Marmorarbeit. Die Verschiedenheiten der Meisselführung, die zwischen beiden Werken bestehen, erklären sich leicht, da die Kanzel erst 1270, d. h. etwa vier Jahre nach der Vollendung der Arca entstanden ist. Das jüngere Werk Guglielmo's zeigt den Stil der Nicolo-Werkstatt gleichsam in einer Verwilderung; er ist hier der Disziplin des Meisters entwachsen. Dass aber die Kanzel in Pistoia tatsächlich ein Werk Fra Guglielmo's ist, beruht auf ihrer Inschrift, die heute zwar nicht mehr vorhanden ist, deren Ueberlieferung aber zu keinen Zweifeln Anlass gibt.

Man hat versucht, Fra Guglielmo eine nicht geringe Zahl von anderen Skulpturen aus dem Kreise Nicolo's zuzuschreiben. Aber in keinem Falle ist die Zuschreibung überzeugend, in den meisten Fällen unmöglich. Am nächsten liegt es, an den bekannten Stätten seiner Wirksamkeit Spuren seines Schaffens zu vermuten. So wollte man in den Fragmenten des Grabmals Ammanati in S. Francesco in Pistoia seine Hand erkennen, aber der altertümliche Stil dieser Reliefs zeigt kaum eine Beziehung zu seinen

sicheren Werken. Näher steht ihm ein Weihwasserbecken im Dom zu Pistoia mit vier konsolartigen Büsten, von denen zwei als Petrus und Paulus charakterisiert sind. Im Jahre 1293 war Fra Guglielmo dann am Dom von Orvieto beschäftigt, doch zeigen von den Skulpturen, die man ihm hier zuschrieb, nur einige Kapitelle im Langhaus verwandte Züge. Schliesslich weiss man, dass Fra Guglielmo 1304 in Pisa selbst tätig war. Er arbeitete hier an San Michele in Borgo. Die Figuren des Tabernakels über dem Hauptportal gehören aber bereits der Schule Giovanni Pisanos an; die Madonna findet ihre unmittelbare Parallele in einer Statue am Uhrturm in Piombino. Nicht unmöglich scheint dagegen die Zuschreibung einer älteren Arbeit aus dem Kreise Nicolo's an Fra Guglielmo: der pila im Nationalmuseum in Florenz (Abb. 120 f.). Drei schlanke, jugendliche Geistliche, Akolythen, stehen mit dem Rücken gegen eine Säule, die das verlorene Weihwasserbecken trug. Es ist das gleiche Motiv, das Nicolo in Pistoia verwandte (Abb. 97), aber die Ausführung ist befangener und etwas rückständig. Manches klingt an die Arbeitsweise in der Arca an, ohne dass der Zusammenhang zwingend wäre. Die eigentümliche, plastische Behandlung des Augensternes findet sich als Ausnahme bei einigen Köpfen der Sieneser Kanzel, und einer der Akolythen trägt das gleiche Weihrauchschiffchen, das hier als Attribut der Temperantia auffällt (Abb. 40 r.).

DIE SCHULE.

Fra Guglielmo ist ausser den grossen Nachfolgern Nicolo's, Arnolfo und Giovanni, der einzige, dem Namen nach bekannte Schüler des Meisters, der mit erhaltenen Arbeiten verknüpft ist. Daneben gibt es noch eine Anzahl anonymer Werke, die seiner Schule oder seinem Einflusskreise angehören. Für die Charakteristik von Nicolo's Persönlichkeit und die Geschichte seines Stils würde von derartigen Arbeiten nur eine einzige entscheidende Bedeutung haben: die plastische Ausschmückung der Bögen am Baptisterium in Pisa (Abb. 114 ff.). An der zweiten Rundbogengalerie finden sich hier männliche und weibliche Masken von entschiedenem Charakter. Diese Köpfe, soweit sie erhalten sind, wurden Nicolo selbst zugeschrieben, und in der Annahme, dass ihre Entstehung vor der Pisaner Kanzel liegt, wurden sie als seine Erstlingswerke betrachtet, denen für den Ursprung seines Stils besondere Bedeutung zukäme. Aber die Beziehung zu seinen echten Werken ist so entfernt, dass die Zuschreibung besten Falles als nicht gerade unmöglich bezeichnet werden kann, und ihre Datierung ist zweifelhaft. Wohl dürfte an diesem Teil der äusseren Ausschmückung des Baptisteriums schon vor der Kanzel gearbeitet worden sein, aber ein bestimmter, persönlicher Charakter ist in diesen Plastiken nicht zu erkennen. Sie ordnen sich der pisanischen Tradition ein, und wenn ein einzelner Kopf gelegentlich an Nicolo's Art erinnert, so wird man eher an seinen Einfluss denken, als eine unmittelbare Zu-

schreibung an ihn selbst wagen. Man weiss ja, wie starker und origineller Leistungen die Bauplastik gerade in solchen freien, dekorativen Aufgaben fähig ist. Ihr stilistischer Charakter weist auf die Schule des Guido da Como, während eine Beziehung zu Süditalien nirgends zu erkennen ist. Ist es gewagt, diese Köpfe Nicolo selbst zuzuschreiben, so ist es geradezu unmöglich, sie als Stütze für die Ableitung seines Stils aus Süditalien zu verwerten. Im Gegenteil: Die Zuschreibung würde nur beweisen, dass Nicolo in Verbindung mit der Werkstatt Guido's stand. Deutlich erkennbar ist dagegen noch der Charakter der Nicolo-Schule bei einigen der späteren Büsten in den gotischen Giebelbögen, die (frühestens 1278) auf jenen Rundbogenfries aufgesetzt wurden (Abb. 117). Die meisten zeigen freilich schon den Einfluss Giovanni's, der 1295 an der Dekoration des Baptisteriums arbeitet.

Gerade in Pisa hat die eigentliche Werkstatt Nicolo's geringe Spuren hinterlassen. Ihr Stil wurde hier rasch durch den Einfluss seines Sohnes Giovanni abgelöst, der seit 1278 schon in massgebender Stellung fast dauernd in Pisa wirkte. Damit ist es zu erklären, dass es im pisanischen Gebiet fast keine Schulwerke gibt, die unmitelbar die Stilstufe Nicolo's repräsentieren. In seiner Mehrzahl verrät das Schulgut eine verhältnismässig späte Entstehungszeit, die von Giovanni bereits berührt ist; man darf annehmen, dass die Künstler, die von Nicolo ausgingen, bald unter den Einfluss des jüngeren Stils kamen. Interessanter sind einige frühere Arbeiten (Abb. 118 f.). Sie zeigen den Zusammenhang mit der älteren pisanischen Tradition und verbinden diese mit den einzelnen Elementen aus Nicolo's Kunst. Diese Arbeiten charakterisiert eine sinnfällige, aber etwas äusserliche Angleichung an den neuen Stil, aber schon die Auffassung der Figur und des Gewandes lässt primitivere Züge erkennen, und die Typen wirken gegen die echten Werke Nicolo's altertümlich. Manches erinnert hier an die Pila des Florentiner Nationalmuseums (Abb. 120). Vorgeschrittener sind zwei Kanzelgruppen, die gleichfalls aus der Umgebung von Pisa stammen und in das Victoria and Albert-Museum in London gelangt sind, aber kaum mit jenen beiden anderen Fragmenten ursprünglich zusammengehörten (Abb. 122). Es sind Träger der Lesepulte, wie sie für die pisanischen Kanzeln typisch sind (Abb. 51 f.), ihr Stil weist auf eine verhältnismässig frühe Arbeit aus der Schule Nicolo's, die besonders den Köpfen der Arca di San Domenico nahe steht. Dem engeren Kreise Nicolo's gehört die Statuette der sitzenden Madonna in Detroit (Sammlung E. Ford) an, die vermutlich einem seiner Mitarbeiter an der Sieneser Kanzel zuzuschreiben ist. Eine zweite, nach Amerika gelangte, sitzende Madonna (Sammlung G. Blumenthal) weist bereits auf einen Nachfolger des Meisters. Aenliches gilt für das Relief des Berliner Museums mit der Darstellung des von Engeln getragenen Bischofs Beato Buonacorso von Pistoia (Abb. 124). Die Zuschreibung an Nicolo verbietet sich durch den späteren, ausladenden Stil der Arbeit, die eine Richtung der pisanischen

Kunst verrät, der auch das merkwürdige Verkündigungsrelief in St. Michele in Borgo angehört.

Nicht verwunderlich ist es, dass auch in Siena deutliche Spuren von Nicolo's Wirken nachweisbar sind. Die Reliefs im Dom (Abb. 125), die eine gewisse Berühmtheit erlangten, weil man in ihnen die Arbeit eines Vorläufers zu sehen glaubte, zeigen in Wirklichkeit nur, wie der neue Stil einer rückständigen, handwerklichen Tradition aufgepfropft wurde. Dabei ist eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Gehilfen Nicolo's zu erkennen, der den Sockel der Mittelsäule an der Pisaner Kanzel gearbeitet hat. Wichtiger sind einige Stücke, die man ohne weiteres der sienesischen Werkstatt des Meisters zuschreiben kann: Brüstungsplatten von dem Altar und dem Taufbecken des Domes (Abb. 126f.). Hier wird unter dem Einfluss Nicolo's der alte toskanische Typus im Sinne des Meisters abgewandelt: die Köpfe tragen ein neues Gepräge, und die reiche Dekoration zeigt einen echt gotischen Naturalismus in der Durchbildung der Pflanzenformen. Besonders die Tafel vom altare maggiore mit dem Tetramorfen in der Mitte steht Nicolo nahe, sie ist durch die antiken Elemente im figürlichen und den französischen Charakter des Weinlaubs bezeichnend für die Arbeitsweise seiner Werkstatt (Abb. 126). In dieser Art darf man sich wohl den verschollenen Altar Nicolo's für Pistoia vorstellen. In denselben Kreis gehören noch zwei Madonnenstatuetten, eine ältere, derbe, im Dommuseum, und eine jüngere, feinere in der Akademie zu Siena, beide auf die Madonna an der Kanzel zurückgehend. Der älteren ist eine Madonna in Orvieto (Dommuseum) verwandt. Im übrigen tritt hier, im südlichen Umbrien und Latium der Einfluss Nicolo's erst später auf und wird bald durch Arnolfo di Cambio und die römische Plastik abgelöst. Selbst die Tätigkeit des Meisters in Perugia scheint nur in einem einzigen Falle weitere Spuren in diesem Gebiet hinterlassen zu haben: in der schönen sitzenden Madonna in Todi, die Giovanni zugeschrieben wurde. Sie entspricht stilistisch einzelnen Statuetten am Brunnen so genau, dass sie wohl am besten der Peruginer Werkstatt der beiden Meister eingeordnet wird.

Abgesehen von den drei Hauptstätten seiner Wirksamkeit — Pisa, Siena, Perugia — lassen sich Filiationen von Nicolo's Kunst vor allem noch in zwei toskanischen Zentren verfolgen, in Lucca und Florenz. In Lucca, wo ja Nicolo selbst wenigstens kurze Zeit tätig gewesen sein muss, findet sich die merkwürdige Figur eines Engels in byzantinisierendem Gewand mit Buch, die direkt einem Gehilfen des Meisters zugeschrieben werden darf (Abb. 123). Die Annahme, dass dessen Hand in den Artes liberales der Kanzel in Siena zu erkennen sei, scheint mir allerdings nicht überzeugend und durch den verschiedenen Charakter des Gewandstils kaum möglich. Aus der Nähe von Lucca, der Certosa in Maggiano, stammt dann eine interessante Gruppe von drei Reliefs in architektonischer Umrahmung, die vermutlich zu einem Tabernakel gehörten. Das eine, die heilige Fausta darstellend, zeigt

eine provinzielle Hand (Abb. 123 r.), die beiden anderen, Maria und der Engel der Verkündigung, verraten dagegen den Einfluss Nicolo's auf einen Künstler älteren Stiles, etwa aus der Richtung des Giroldo (Abb. 123 l.). Der Charakter dieser Arbeit berührt sich mit einigen Resten der Florentiner Plastik des Ducento. Obwohl Florenz von der pisanischen Kunst bisher fast unberührt war, gewinnt schliesslich auch hier der Stil Nicolo's Boden. Aber seine Kunst wird in Florenz bald in besonderer Weise umgeformt; es entsteht hier eine bedeutende Schule, die in Verbindung mit Arnolfo eine neue, eigene und charaktervolle Richtung einschlägt: Sie geht der Kunst Giottos entgegen.

Gegenüber der epochalen Umwälzung, die Nicolo's Kunst in der italienischen Plastik bedeutet, ist der örtliche Umkreis seiner Wirkung verhältnismässig klein. Ausserhalb der Toskana und der beiden Städte, für die er selbst noch tätig war, Bologna im Norden und Perugia im Süden, findet sich nur noch in einem ganz anderen Bezirk ein unerwarteter Niederschlag seiner Werkstatt: in Padua, im Sarkophag des heiligen Lukas in Sta. Giustina. Die plastische Ausstattung dieses vermutlich erst gegen 1316 entstandenen Heiligengrabs zeigt den Stil Nicolo's in einer späten und provinziellen Erstarrung. Besonders deutlich ist die Beziehung in der Mittelstütze des Sarkophags. Hier stehen vier Engel mit dem Rücken gegen die tragende Säule, und man kann wohl nicht zweifeln, dass dieses Motiv auf die verschollenen Stützen des Dominikus-Schreins in Bologna zurückgeht. Padua war das erste und wichtigste Einfallstor toskanischer Kunst für den Norden, aber schon vorher hatte Giovanni Pisano hier seine Arena-Madonna hingestellt, gleichzeitig mit den Fresken Giotto's, und jener Sendling aus Nicolo's Werkstatt hat nur noch die Bedeutung eines Spätlings. So ist es hier wie im ganzen übrigen Italien: die entscheidende Umwandlung, die Toskanisierung der italienischen Plastik und ihre Entwicklung zu einem allgemeinen, nationalen Stil vollzog sich nicht plötzlich, sondern langsam, und wird weniger von Nicolo als durch seine Schüler Arnolfo und Giovanni bestimmt. Deren Kunst aber hat Nicolo nicht nur vorbereitet, sondern selbst zu einem guten Teile mitgeschaffen. Die Kunst der Jüngeren ist nicht nur in der seinen in wesentlichem Masse enthalten, sondern er ist mit ihrer Entwicklung, soweit sein Schaffen zu verfolgen ist, mitgegangen. Daher fällt schon in den ältesten literarischen Quellen, bei Ghiberti und Vasari, zwar eine Unsicherheit und Unklarheit über die Abgrenzung zwischen den Werken Nicolo's und Giovanni's auf, aber es entspricht im Grunde der richtigen Erkenntnis, dass gerade Vasari beide Künstler zusammengefasst hat, und ihm beide zugleich als Neubegründer der italienischen Plastik erscheinen.

ANMERKUNGEN

Literatur. Einschlägige Kapitel in den zusammenfassenden Werken über toskanische Kunst:

Schmarsow, S. Martin von Lucca 1890. — Marcel Reymond, La sculpture florentine I. 1897. — Venturi, Storia dell'arte italiana III, 1904. IV, 1905. — Supino, Arte Pisana 1904. — Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale. 1904 (S. 787 ff.). — Derselbe, in Michel, Histoire de l'art, II, 2. 1906 (S. 569 ff.). — Graf Vitzthum und Volbach, Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien (1924). — E. Rosenthal, Giotto. 1924 (S. 116 ff.). —

Abhandlungen. Möller, Das Naturgefühl bei Nicolo Pisano. Repertorium für Kunstwissenschaft 1905. — Supino, La patria di N. Pisano (R. Academia di Bologna, Memoria) 1916. — Swarzenski, in Kunstgeschichtl. Anzeigen II. 1905 (S. 133 ff.), III, 1906 (S. 10 ff.). — Hiazintow, Die Wiedergeburt der ital. Skulptur in den Werken Nicolo Pisanos. 1902 (russisch s. Wulff in Repert. f. Kunstw. 1903). — Graber, Beiträge zu N. Pisano. 1911. — Catalogo delle cose d'arte etc. I, 2: Papini, Pisa. 1912. —

Urkunden und Quellen: Frey, Scritte da M. G. Vasari 1911.

Ueber die angebl. Selbstbildnisse Nicolos s. Polaczek in Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. XIV. — Graber, a. a. O. S. 24.

Ueber die florentinischen Kanzeln s. Swarzenski, Repert. f. Kunstw. XXIX. Swoboda, Das florent. Baptisterium. — Salmi, L'arte XVIII.

Ausser in den genannten allgemeinen Werken wird die Geschichte der toskanischen, bes. pisanischen Plastik vor Nicolo behandelt bei Toesca, Storia dell'arte italiana. I (1923), S. 805 ff. — Die byzantinisierende Plastik am Baptisterium besonders bei Poggi, Rivista d'arte VI. — Vergl. Biehl, Das toskan. Relief. Leipziger Dissert. 1910. —

Für die Frage der Beteiligung der Mitarbeiter Nicolos an der Kanzel in Siena und am Brunnen in Perugia vergl. Sauerlandt, Giovanni Pisano, und L. Justi, Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen 1903.

Ueber zwei, dem Meister zugeschriebene Werke in amerikanischen Samlungen: Art in America VI (1918) und XIV (1926).

Aus der zahlreichen Spezialliteratur über die Arca vergl. bes.: Franc. Filippini, Nota sugli scultori del sarcofago di S. Domenico: L'Archiginasio, IX. Bologna 1914.

Abb. 1: Blick auf den Domplatz von Pisa. Vorne l. das Baptisterium, rechts Dom und Campanile im Hintergrund links der Camposanto.

Abb. 3: Die Kanzel in S. Bartolomeo in pantano in Pistoia ist inschriftlich von Guido Bigarelli da Como 1250 gearbeitet. Ein Detail auf Abb. 51 f.

Abb. 4: Blick in das Innere des Baptisteriums mit dem polygonalen Taufbecken des Guido da Como von 1246, daneben links die Kanzel Nicolo's.

Abb. 5: Neben der Hauptdarstellung, links oben die Verkündigung Mariae. — Die Masse der Reliefs im Lichten sind ca. 113,5 : 85 cm.

Abb. 12: Auf den Pfeilern: links Humilitas (Demut), rechts Fidelitas (Treue).

In den Zwickeln: zwei Könige aus dem alten Testament (David und Salomo?), zugleich in ihrer Bedeutung als Vorfahren Christi.

Abb. 13: Auf den Pfeilern: links Caritas (Liebe), rechts Fortitudo (Stärke). In den Zwickeln: zwei Propheten oder Apostel (Petrus und Paulus?).

Abb. 14: Links: Fidelitas mit Johannes Ev., rechts Humilitas mit Prophet.

Abb. 19: Oben: in zahllosen Beispielen erhaltener Typus. Das hier abgeb. Beispiel aus dem Museo archaeologico.

Abb. 21: Vergl. Abbildung 6.

Abb. 24: Links: aus einer antiken Marmorvase im Campo Santo zu Pisa. Vergl. Abbildung 7.

Abb. 25: Der antike Kopf von einem römischen Relief im Lateran, der Reimser Kopf an der Nordfassade.

Abb. 26: Der römische Kopf aus einer Liegefigur des Museo Chiaramonti im Vatikan.

Abb. 27: Die Büste stellt den grossen Kanzler des Kaisers Pietro della Vigna dar.

Abb. 29: Neben der Verkündigungsmaria (links) ist deutlich der Kopf des Engels sichtbar. Ein solcher fehlt also nicht an der Kanzel, und es ist deshalb unmöglich, einen im Berliner Museum befindlichen Torso hierauf zu beziehen. Dieser steht überdies stilistisch nur in sehr entfernter Beziehung zu Nicolo. Links neben der Geburt: die Heimsuchung.

Abb. 31: In der vorderen Reihe zwischen der Darbringung im Tempel (links) und der Flucht nach Aegypten (rechts) der Traum Josefs. In der hinteren Reihe rechts anscheinend die Versammlung der Priester und Schriftgelehrten vor Herodes im Anschluss an Math. II, 4.

Abb. 38: In den Zwickeln: die Evangelisten Lucas und Marcus (vergl. Abb. 15).

Abb. 39: In den Zwickeln: ein König und eine Königin aus dem alten Testament (vergl. Abbildung 12).

Abb. 40 Links: Die Bezeichnung der Figur als Sybille bei Ang. Rossi, l'arte XVIII, 1915, S. 274, im Zwickel Johannes der Täufer.

Abb. 40: Die Figur im Zwickel vermutlich eine Sybille.

Abb. 47: In der Mitte links Rhetorik, rechts Philosophie, weiter rechts Arithmetik.

Abb. 48: Grammatik zwischen Astronomie und Dialektik.

Abb. 49: In der Mitte die Musik, links Geometrie, rechts Astronomie.

Abb. 51: Links: aus Guido's Kanzel von 1250 (vergl. Abbildung 3).

Abb. 52: Rechts: vergl. Abbildung 51. Gegenüber der ikonographischen Uebereinstimmung mit dem älteren Pisaner Meister (rechtes Bild) zeigt der Gewandstil die Verbindung mit der gotischen Plastik Frankreichs (linkes Bild).

Abb. 53: Das byzantinische Elfenbeinrelief (Buchdeckel) in der Staatsbibliothek Berlin. Man beachte die (relative) Nähe des Christustypus in Pisa zur byzantinischen Kunst (obere Reihe), während in Siena die Beziehung zur französischen Gotik hervortritt (untere Reihe).

Abb. 55: Links: auf einem römischen Sarkophag in der Domopera zu Siena erscheint die entspr. Figur in der gleichen Bewegungsrichtung, wie Nicolo's Auferstehende (vergl. Abbildung 34).

Abb. 56 f.: Für die Gesamtkomposition vergl. Abbildung 8 und 33.

Abb. 58: vergl. die Zeichnung des Brunnens in l'arte 1905.

Abb. 60 ff.: Die Reliefs sind kleiner als die der Kanzeln, nach Sauerlandt, a. a. O. ca. 49 : 30 cm. (ohne Rahmen).

Abb. 73 ff: Vergl. die entsprechenden Darstellungen Abbildung 47 ff.

Abb. 84: Rechts: das an einen Vogelbauer erinnernde Gehäuse, das Rea Sylvia trägt, ist vielleicht als Behälter (Cista) für die heiligen Bücher zu deuten.

Abb. 84 Links: Der Baum neben der Wölfin ist nach einer ansprechenden Vermutung von Dr. Saxl der Ficus Ruminalis, der Feigenbaum, an dem die Wanne mit Romulus und Remus hängen geblieben sein soll. — Ueber die römischen Darstellungen der Wölfin s. Carcopino, la louve du capitole (Bullet. de l'assoc. Guillaume Budé) 1925.

Abb. 85: Für die Statuetten vergl. Abbildung 86, 88.

Abb. 86 ff.: Die Statuetten sind ca. 75 cm hoch.

Abb. 92: Mitte: Original in der Pinakothek.

Abb. 93: Links: Detail von Abb. 94. — Rechts: sog. St. Louis Reims, Nordtransept.

Abb. 95: Die Attribute der „Viktoria" sind nicht zu erkennen.

Abb. 102 ff.: Die Statuetten stehender Heiliger zwischen den Reliefs sind nicht genauer zu bestimmen. Die Madonna vergl. mit Abb. 50.

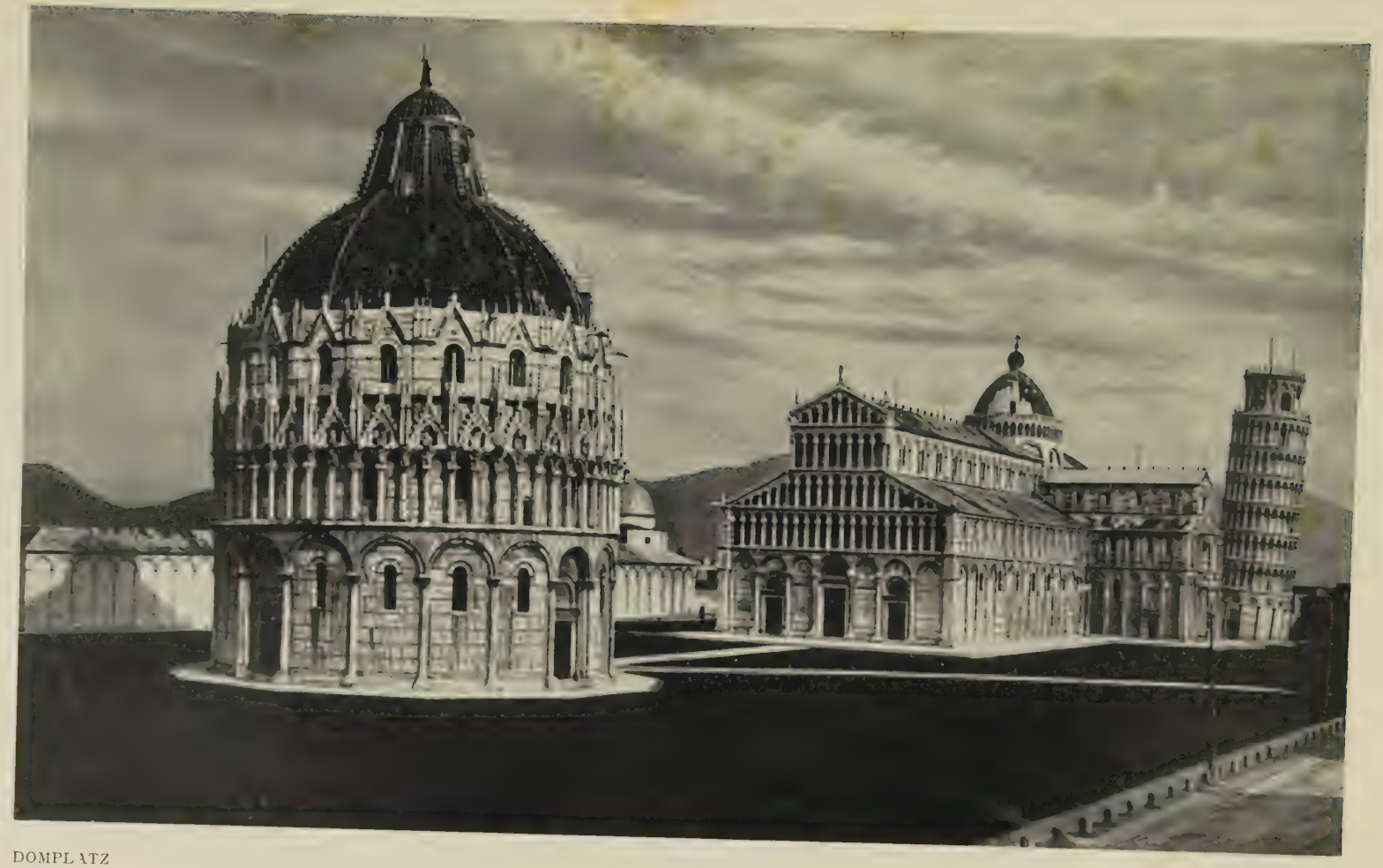
Abb. 108: Links: Figur aus dem Altaraufsatz von St. Germer.

Abb. 111: Für die Figur unten rechts vergl. Abbildung 55.

Abb. 114, 115: Die Köpfe sind bis zur Unkenntlichkeit restauriert, z. T. durch Kopien ersetzt.

Abb. 116, 117: Von der Dekoration des Baptisteriums stammend.

Abb. 123 Mitte: P. Toesca, Rassegna d'arte XVII, S. 93 ff. vermutet als Meister des Engels in Lucca den an der Sieneser Kanzel tätigen Lapo oder Donato.



DOMPLATZ

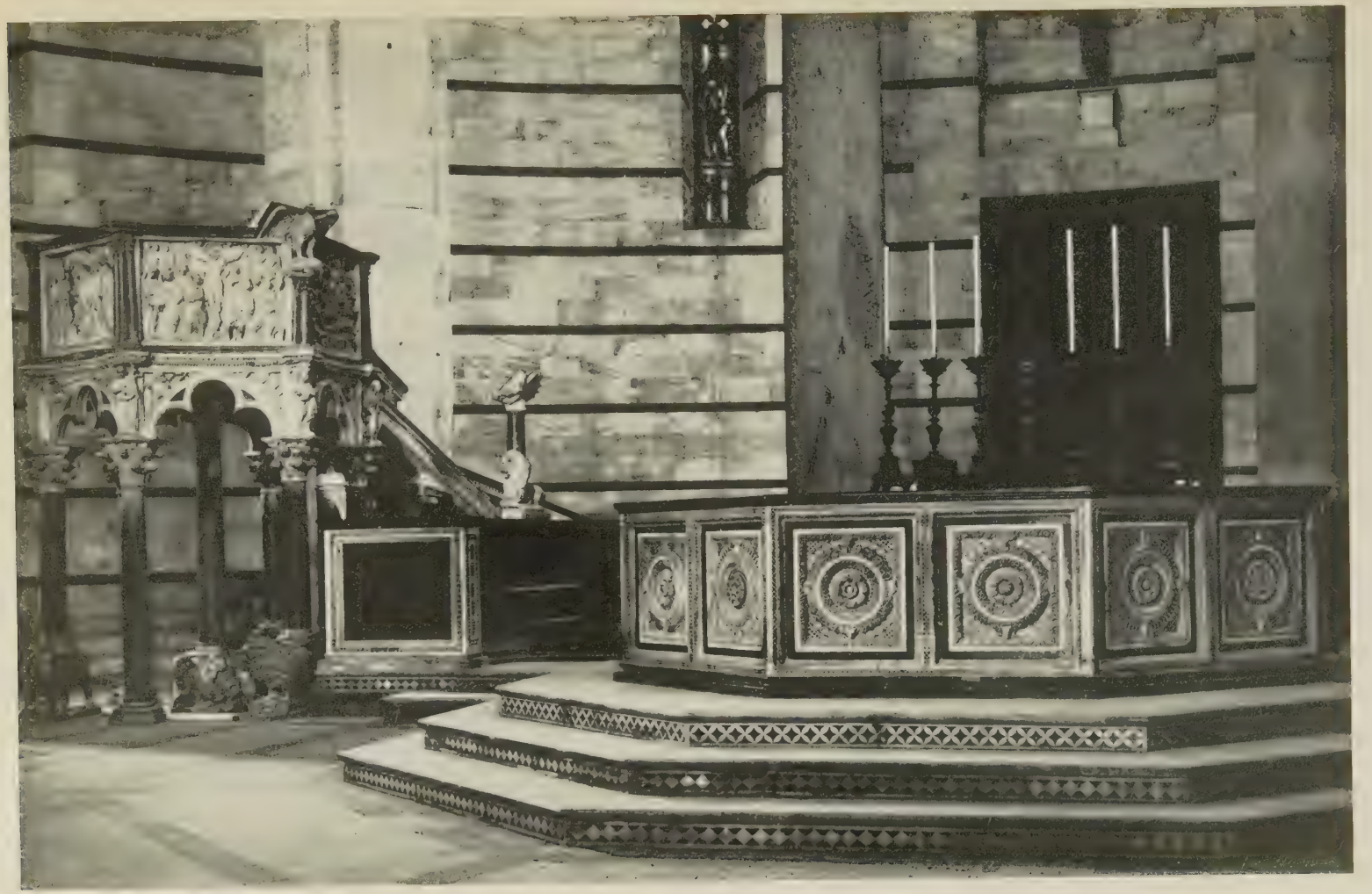
PISA

KANZEL

PISA: BAPTISTERIUM

GUIDO: KANZEL

PISTOIA



BAPTISTERIUM MIT TAUFBECKEN UND KANZEL

PISA

GEBURT CHRISTI

PISA: KANZEL

ANBETUNG DER KÖNIGE

PISA: KANZEL

DARBRINGUNG

PISA: KANZEL

KREUZIGUNG

PISA: KANZEL

JÜNGSTES GERICHT

PISA: KANZEL

JOHANNES DER TÄUFER

PISA: KANZEL

DER GLAUBE

PISA: KANZEL

DETAIL VOM ZWISCHENBAU

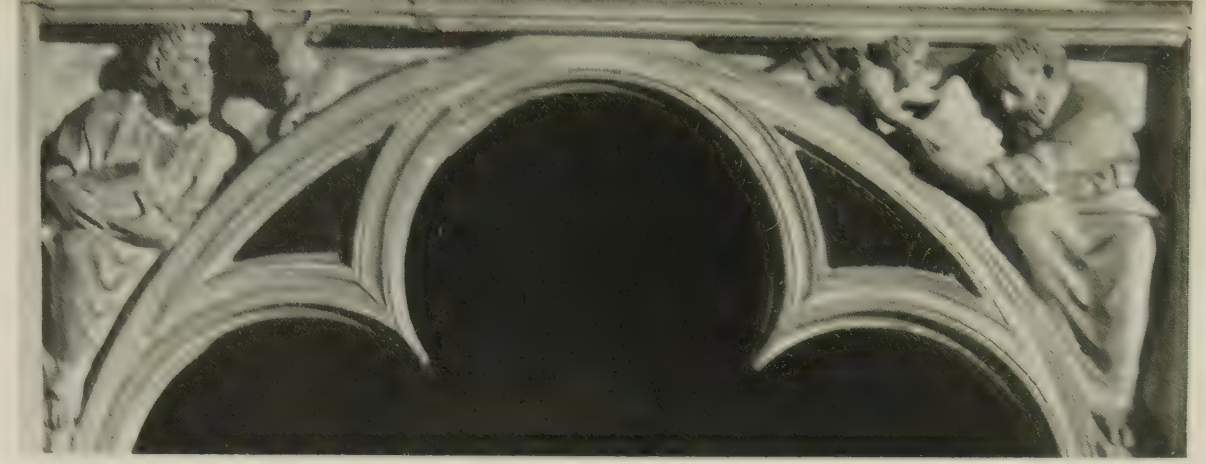
PISA: KANZEL

DETAIL VOM ZWISCHENBAU

PISA: KANZEL

DETAIL VOM ZWISCHENBAU

PISA: KANZEL



LUKAS UND MATTHAEUS

PISA: KANZEL

JOHANNES UND MARKUS

PISA: KANZEL

DIE STÄRKE

PISA: KANZEL

SÄULENBASIS

PISA: KANZEL

SÄULENBASIS

PISA: KANZEL

ETRUSKISCHE GRABFIGUR FLORENZ

NICOLOS MARIA PISA: KANZEL

AUS DEM PHAEDRASARKOPHAG

PISA

AUS NICOLOS ANBETUNG

PISA: KANZEL

ANTIKE KAPITELLE

PISA

AUS NICOLOS DARBRINGUNG PISA: KANZEL

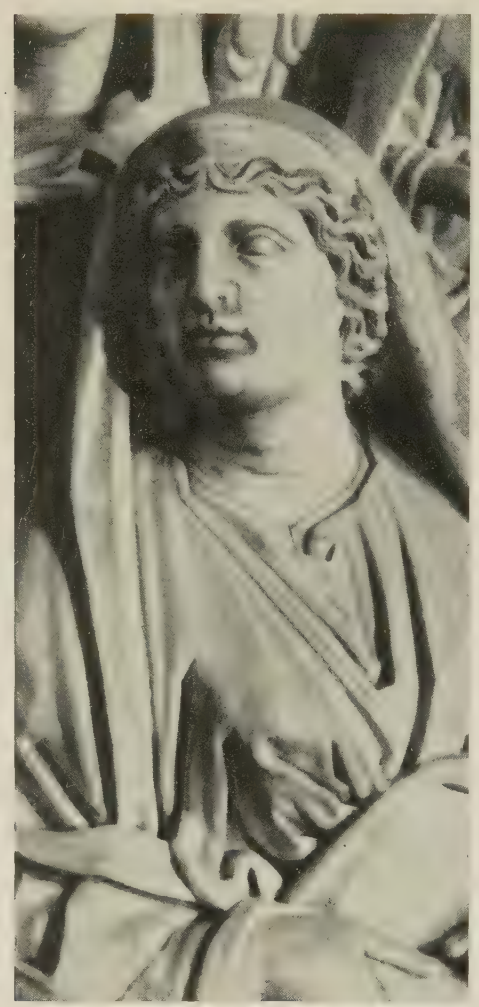
GRIECHISCHES VASENRELIEF PISA

PLUTO — ROM: LATERAN

NICOLOS KÖNIG — PISA: KANZEL

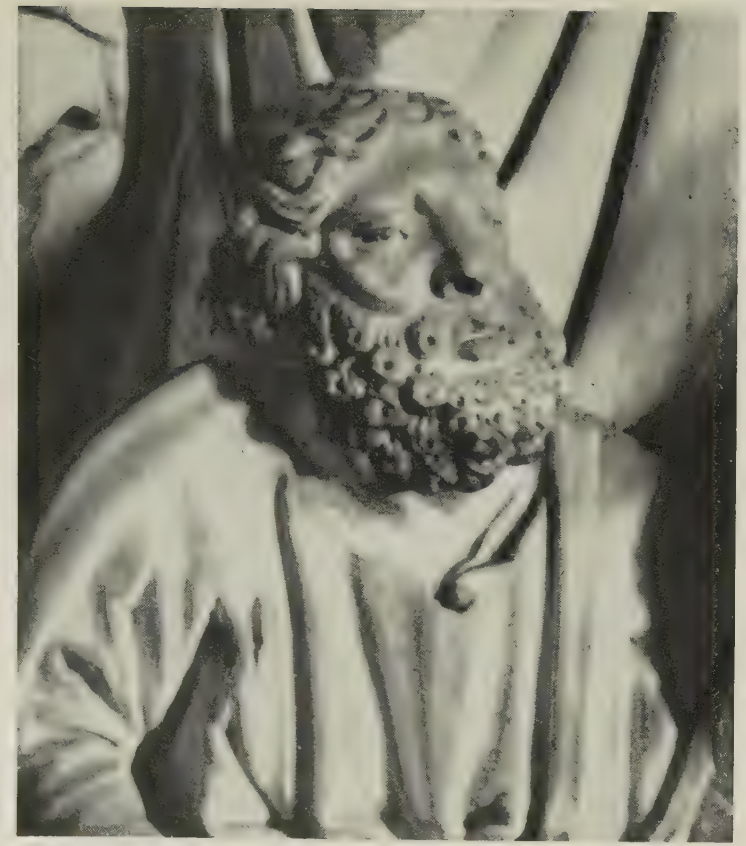
PETRUS — REIMS

RÖMISCHE LIEGEFIGUR ROM

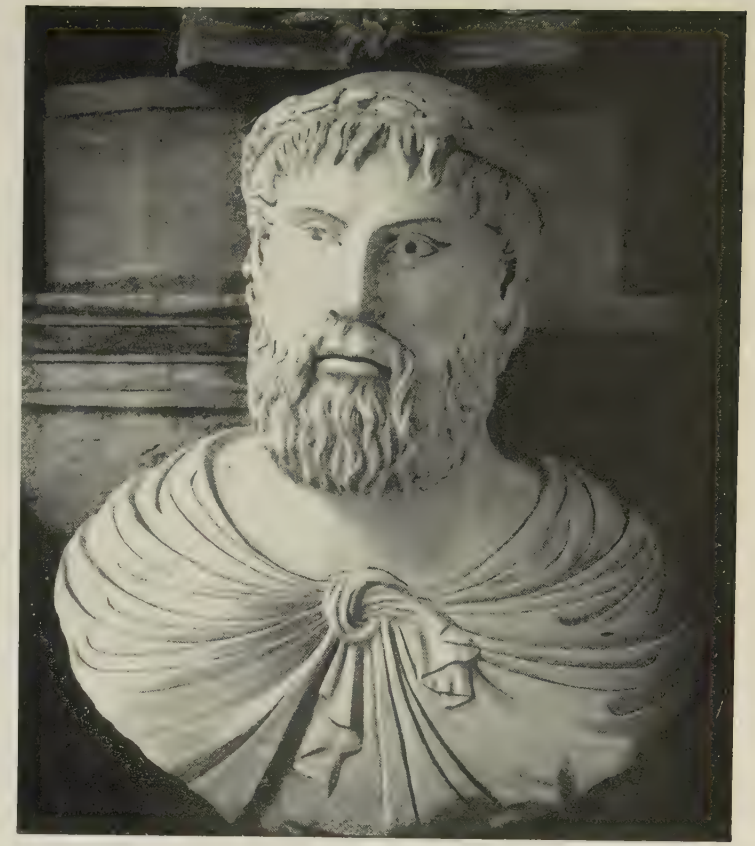


NICOLOS MARIA PISA: KANZEL

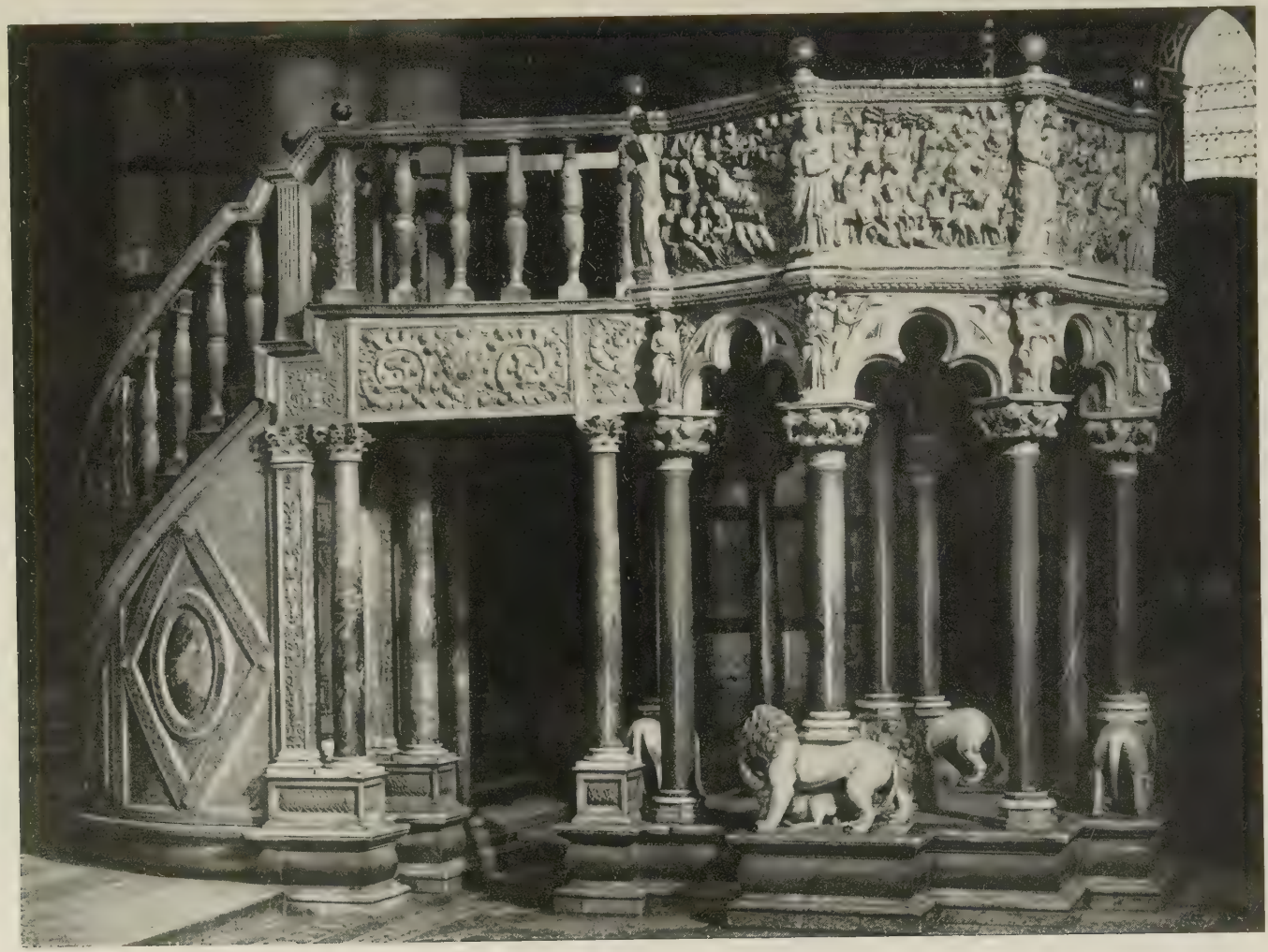
VISITATIO-MEISTER: MARIA REIMS



NICOLOS JOSEPH — PISA: KANZEL



CAMPANISCHER MEISTER: PETRUS DE VINEA — CAPUA



KANZEL

SIENA: DOM

GEBURT CHRISTI

SIENA: KANZEL

ANBETUNG DER KÖNIGE

SIENA: KANZEL

DARBRINGUNG UND FLUCHT

SIENA: KANZEL

KINDERMORD

SIENA: KANZEL

KREUZIGUNG

SIENA: KANZEL

JÜNGSTES GERICHT: DIE SELIGEN

SIENA: KANZEL

JÜNGSTES GERICHT: DIE VERDAMMTEN

SIENA: KANZEL

EINE TUGEND

SIENA: KANZEL

EINE TUGEND

SIENA: KANZEL

GLAUBE UND LIEBE

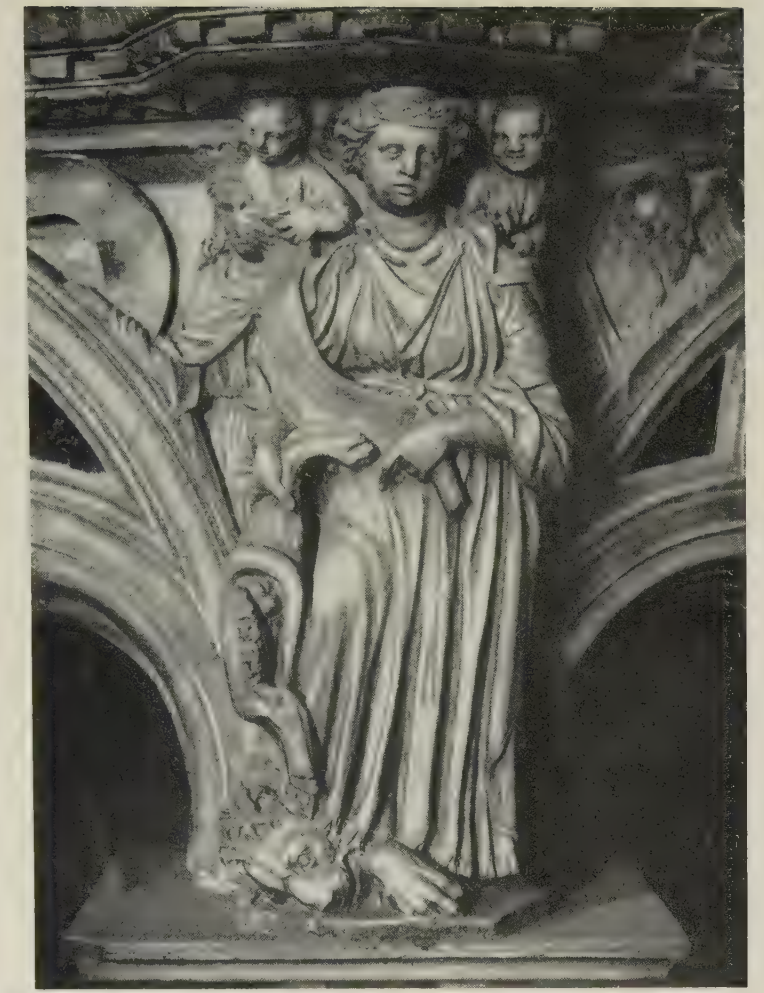
SIENA: KANZEL

HOFFNUNG UND STÄRKE

SIENA: KANZEL

EINE TUGEND — SIENA: KANZEL

DIE MÄSSIGKEIT — SIENA: KANZEL



DIE STÄRKE

SIENA: KANZEL

DIE HOFFNUNG

SIENA: KANZEL

DIE LIEBE

SIENA: KANZEL

DIE GERECHTIGKEIT

SIENA: KANZEL

SÄULENBASIS

SIENA: KANZEL

SÄULENBASIS

SIENA: KANZEL

SÄULENBASIS

SIENA: KANZEL

KAPITELL

SIENA: KANZEL

BASIS MIT PHILOSOPHIE UND ARTES LIBERALES

SIENA: KANZEL

BASIS MIT ARTES LIBERALES

SIENA: KANZEL

BASIS MIT ARTES LIBERALES

SIENA: KANZEL

MADONNA

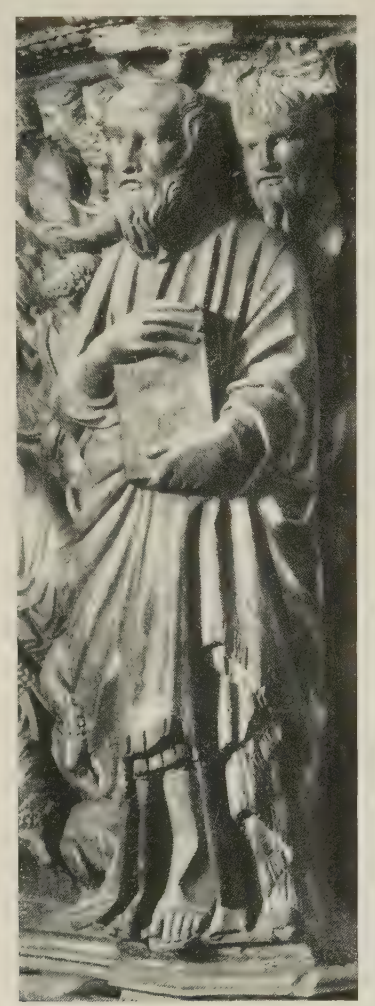
SIENA: KANZEL

GUIDO: TETRAMORF PISTOIA

NICOLO: TETRAMORF SIENA, KANZEL

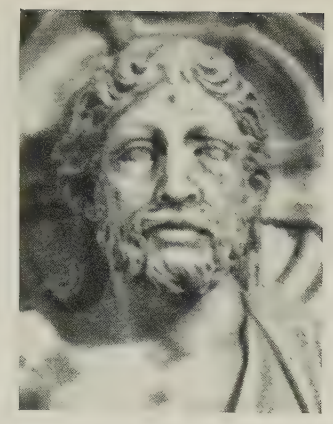
JOSEPH REIMS

PULTTRÄGER

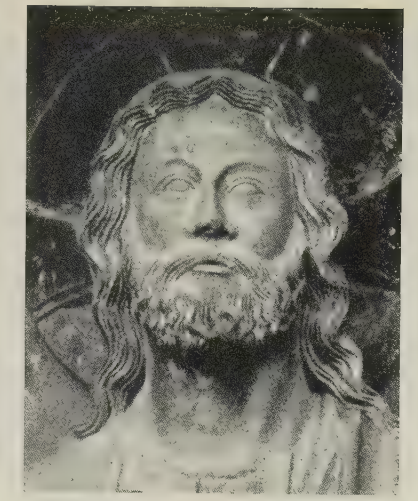


SIENA: KANZEL

GUIDO PISTOIA

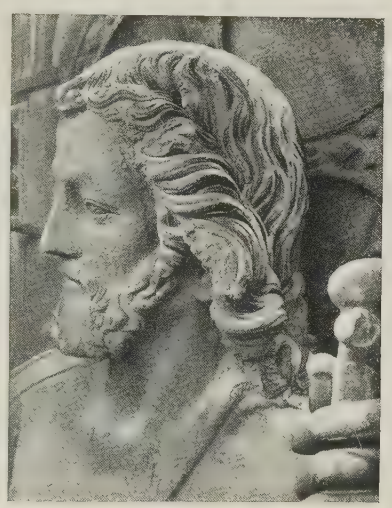


NICOLOS CHRISTUS PISA



REIMS: PORTE ST. SIXTE

BYZANTINISCHES ELFENBEIN



REIMS, WEST

NICOLOS CHRISTUS SIENA

NICOLOS CHRISTUS SIENA

NICOLOS CHRISTUS SIENA: KANZEL

CHRISTUS REIMS, WEST

AUFERSTEHENDE

SIENA: KANZEL

AUS EINEM ANTIKEN SARKOPHAG

ROM

KRUZIFIXUS — PISA: KANZEL

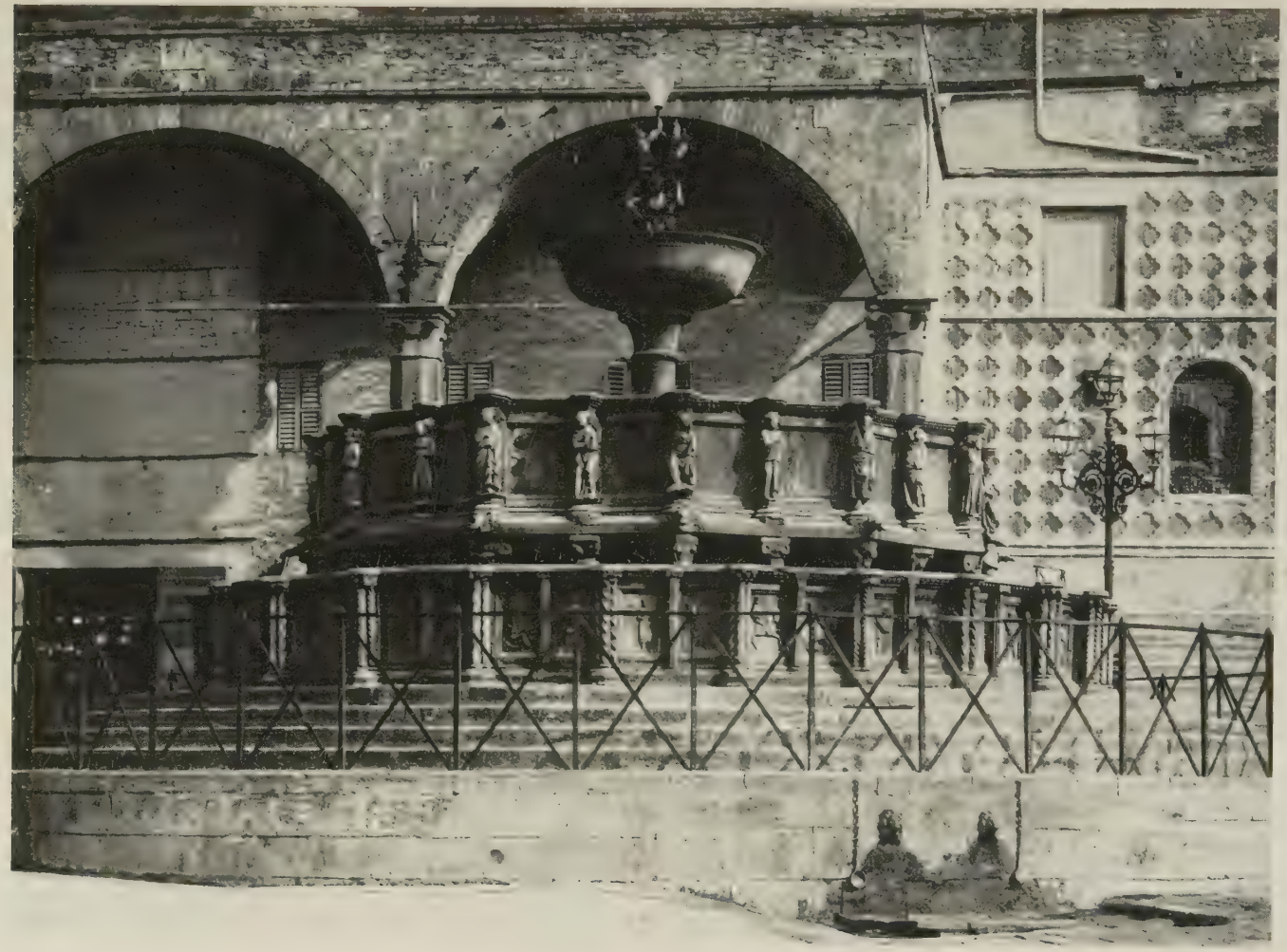
KRUZIFIXUS — SIENA, KANZEL

AUS DER KREUZIGUNG

PISA: KANZEL

AUS DER KREUZIGUNG

SIENA: KANZEL



BRUNNEN

PERUGIA

VOM UNTEREN BASSIN: TIERFABEL

PERUGIA: BRUNNEN

JANUAR

PERUGIA: BRUNNEN

FEBRUAR

PERUGIA: BRUNNEN

MÄRZ

PERUGIA: BRUNNEN

APRIL

PERUGIA: BRUNNEN

MAI

PERUGIA: BRUNNEN

JUNI

PERUGIA: BRUNNEN

JULI

PERUGIA : BRUNNEN

AUGUST

PERUGIA: BRUNNEN

SEPTEMBER

PERUGIA: BRUNNEN

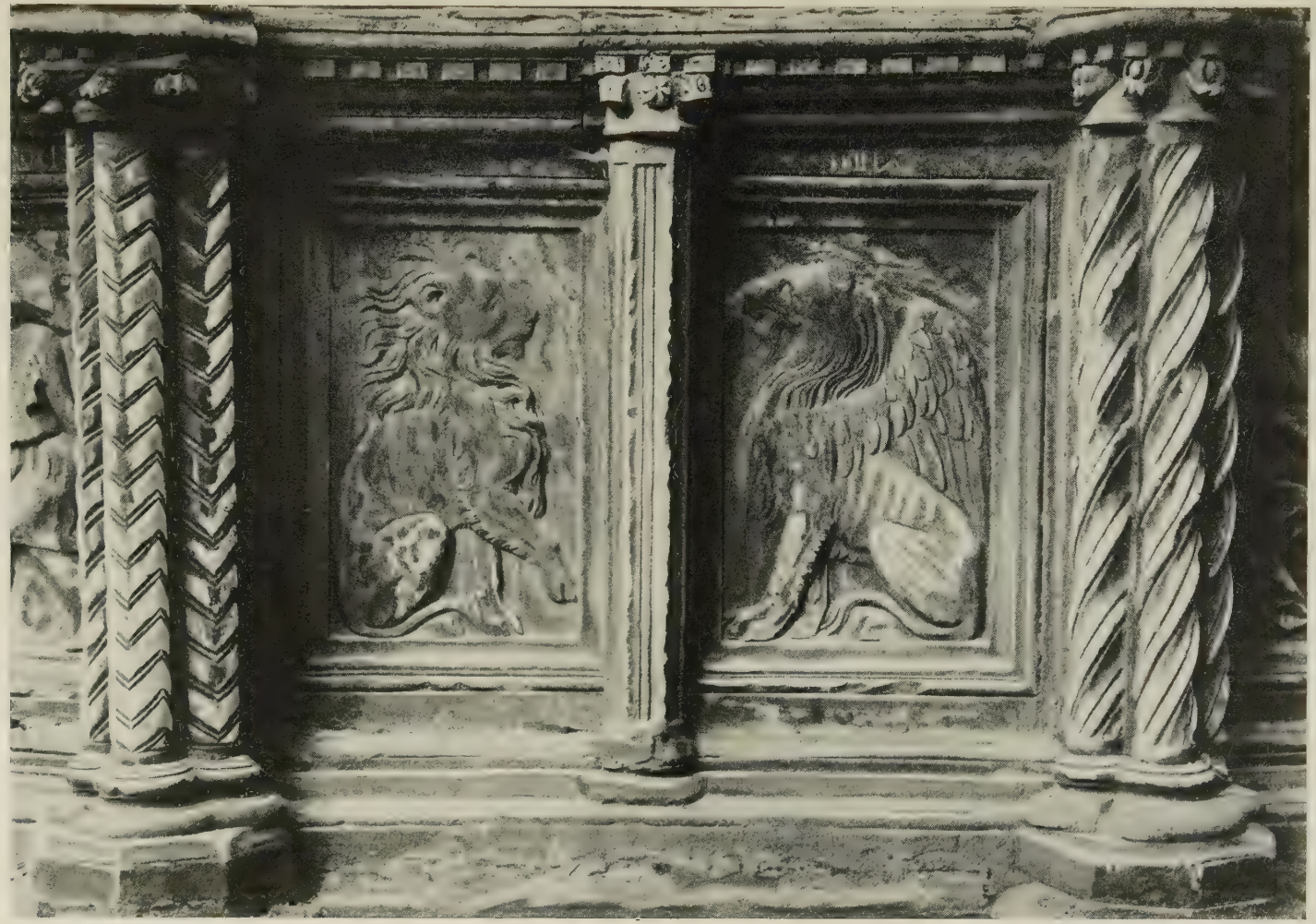
OKTOBER

PERUGIA: BRUNNEN

PERUGIA: FRUNNEN

DEZEMBER

PERUGIA: BRUNNEN



LÖWE UND GREIF

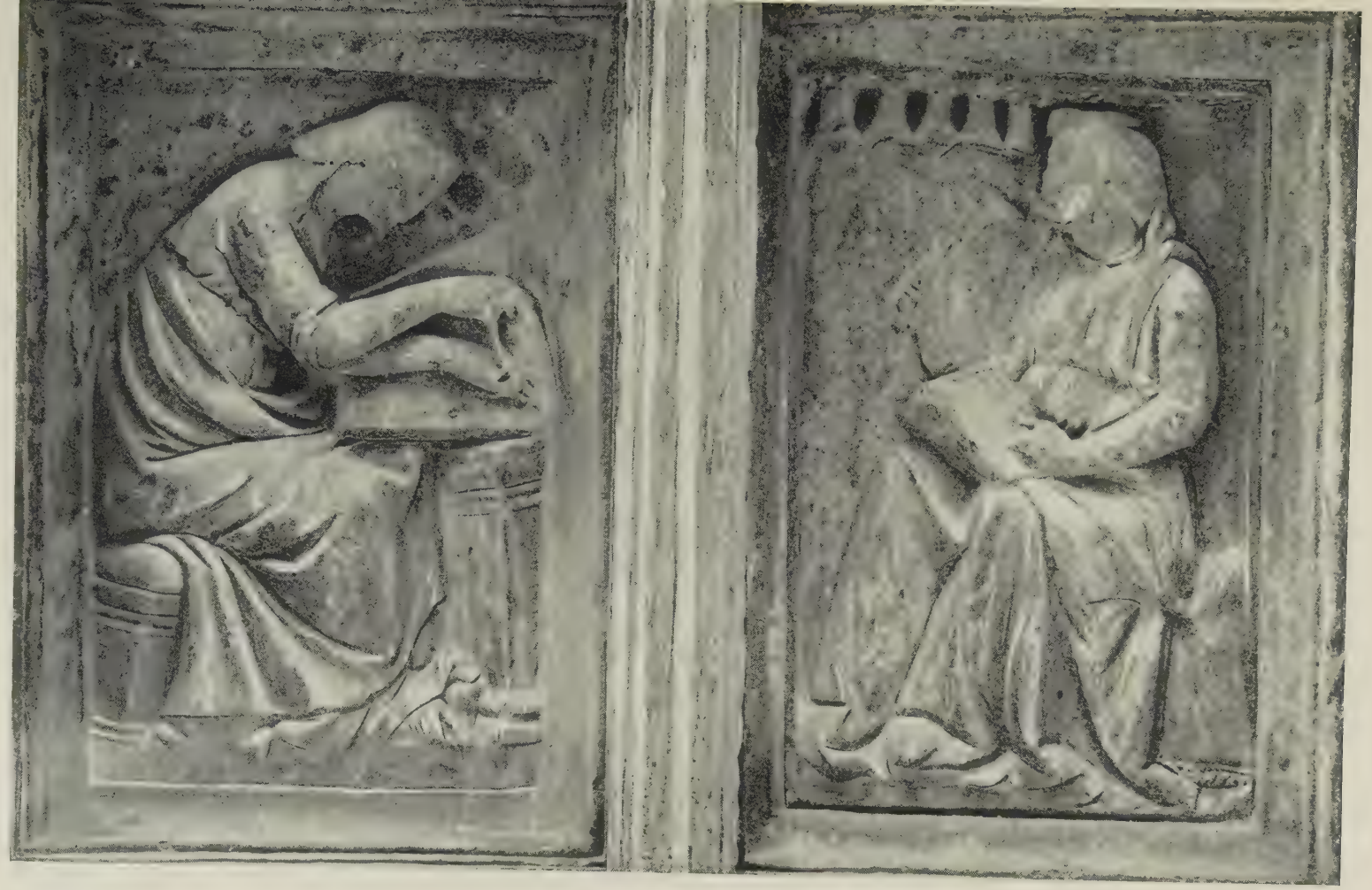
PERUGIA: BRUNNEN

GRAMMATIK UND DIALEKTIK

PERUGIA: BRUNNEN

RHETORIK UND ARITHMETIK

PERUGIA · BRUNNEN



GEOMETRIE UND MUSIK

PERUGIA: BRUNNEN

ASTRONOMIE UND PHILOSOPHIE

PERUGIA: BRUNNEN

GIOVANNI PISANO: ADLER

PERUGIA: BRUNNEN

SÜNDENFALL

PERUGIA: BRUNNEN

AUSTREIBUNG

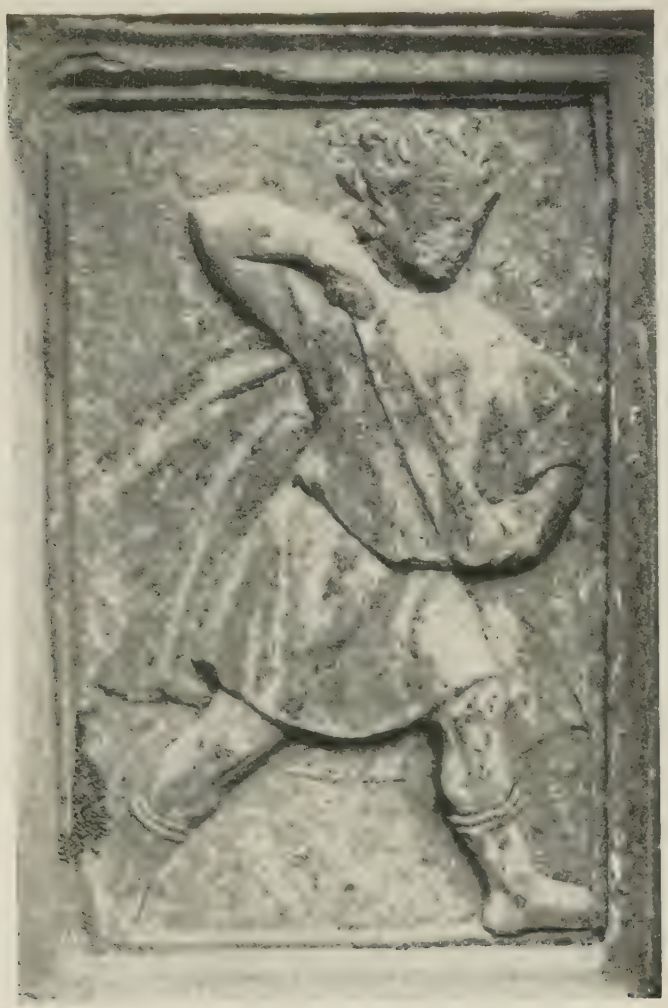
PERUGIA: BRUNNEN

SIMSON MIT DEM LÖWEN — PERUGIA: BRUNNEN

SIMSON UND DALILA — PERUGIA: BRUNNEN

AUS DER TIERFABEL

PERUGIA: BRUNNEN

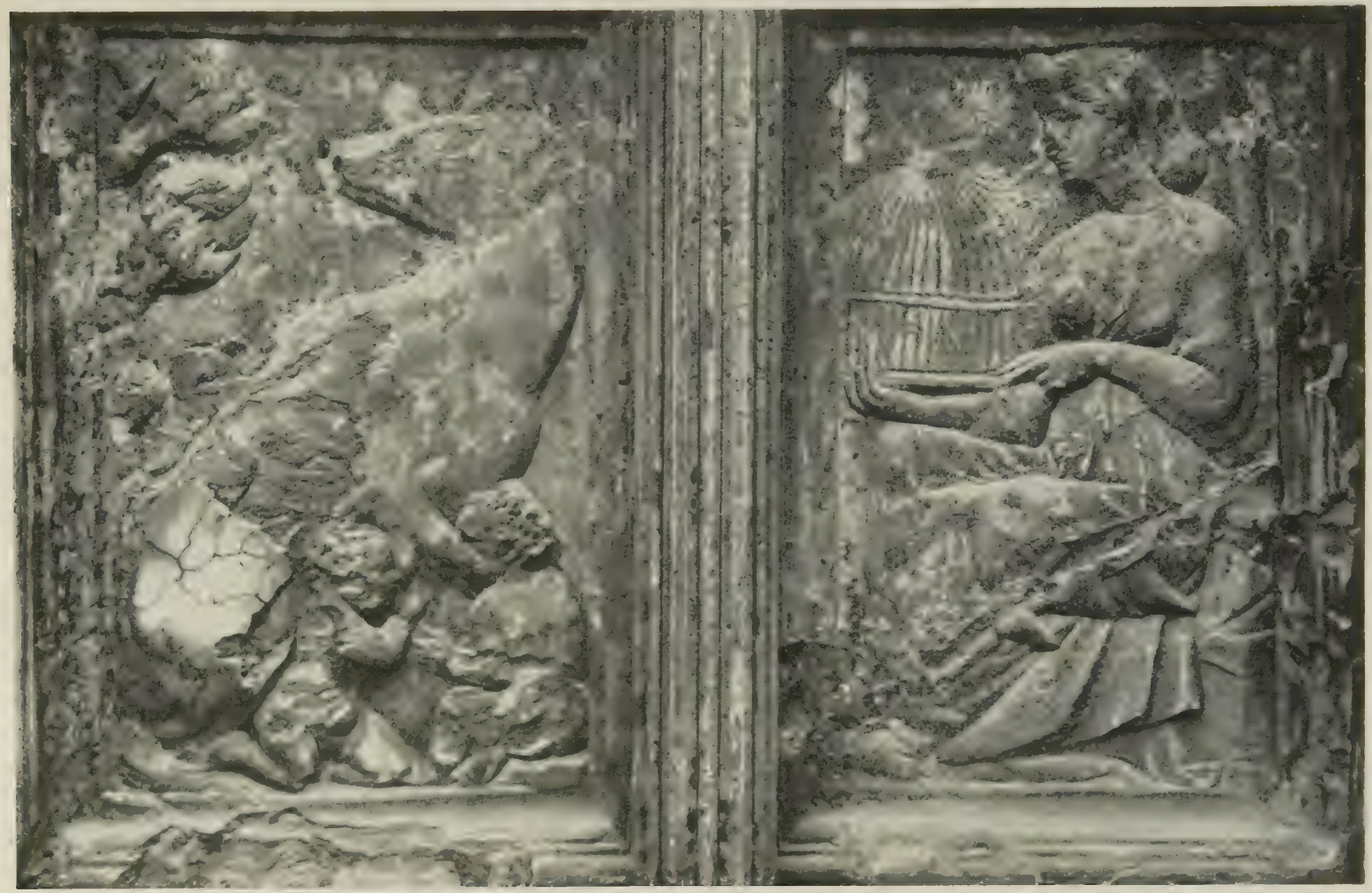


DAVID UND GOLIATH

PERUGIA: BRUNNEN

ROMULUS UND REMUS

PERUGIA: BRUNNEN



DIE RÖMISCHE WÖLFIN UND REA SILVIA

PERUGIA: BRUNNEN

VOM OBEREN BASSIN

PERUGIA: BRUNNEN

PETRUS UND ECCLESIA ROMANA

PERUGIA: BRUNNEN

DIE BEIDEN KLERIKER

PERUGIA: BRUNNEN

BENEDIKT

ROMA

PAULUS

PERUGIA: BRUNNEN

HERCULANUS

DIVINITAS

LAURENTIUS

PERUGIA: BRUNNEN

CHIUSI

AUGUSTA PERUSIA

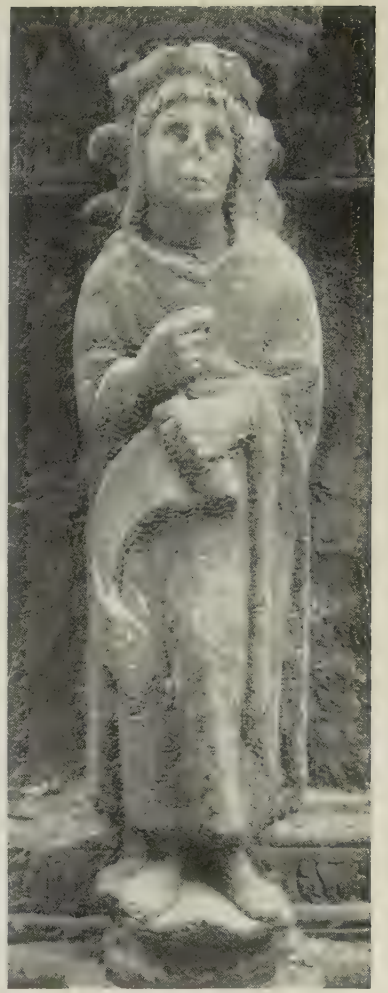
DOMINA LATII

PERUGIA: BRUNNEN

JOHANNES DER TÄUFER

SALOME

DAVID

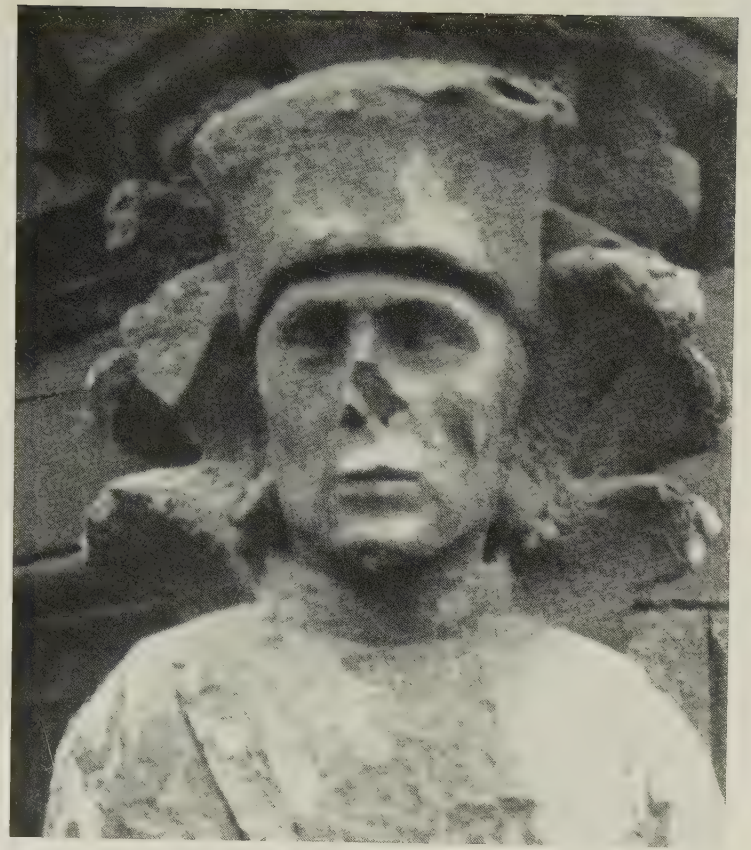


EULISTES PERUGIA: BRUNNEN

MOSES

MICHAEL

SALOMON



SASSOFERRATO

PERUGIA

KÖNIG

REIMS

HERMANN VON SASSOFERRATO PERUGIA: BRUNNEN

VICTORIA

MAT. VON CORREGGIO

PERUGIA: BRUNNEN

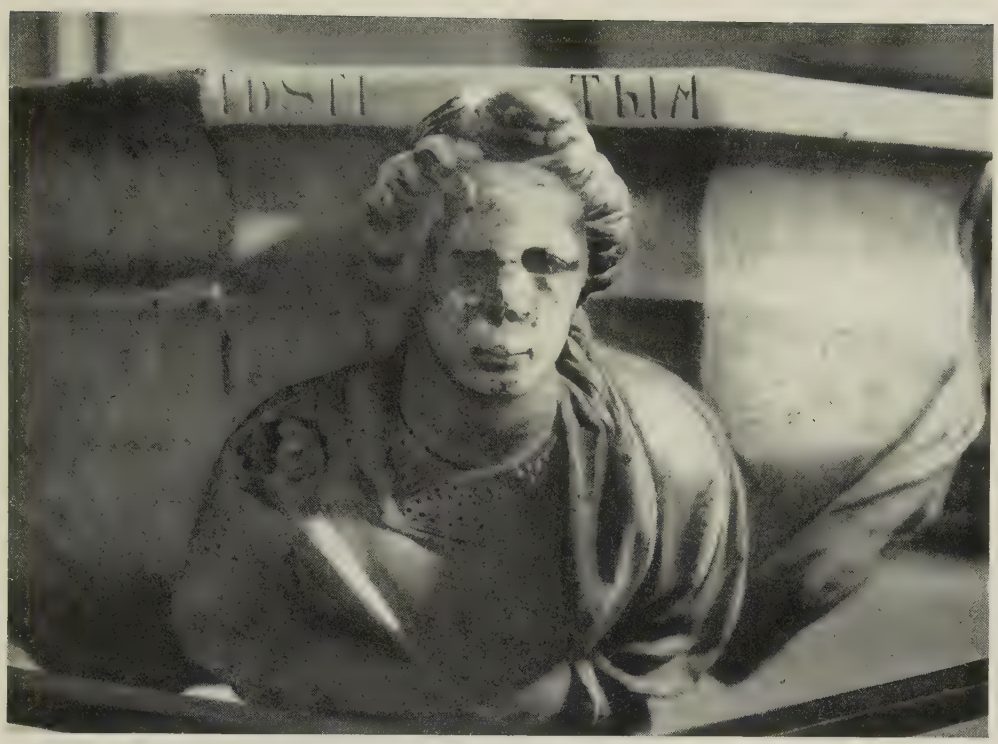
PERUGIA: BRUNNEN

BRONZEGRUPPE

PERUGIA: BRUNNEN

WEIHWASSERBECKEN PISTOIA

WEIHWASSERBECKEN PISTOIA



GERECHTIGKEIT

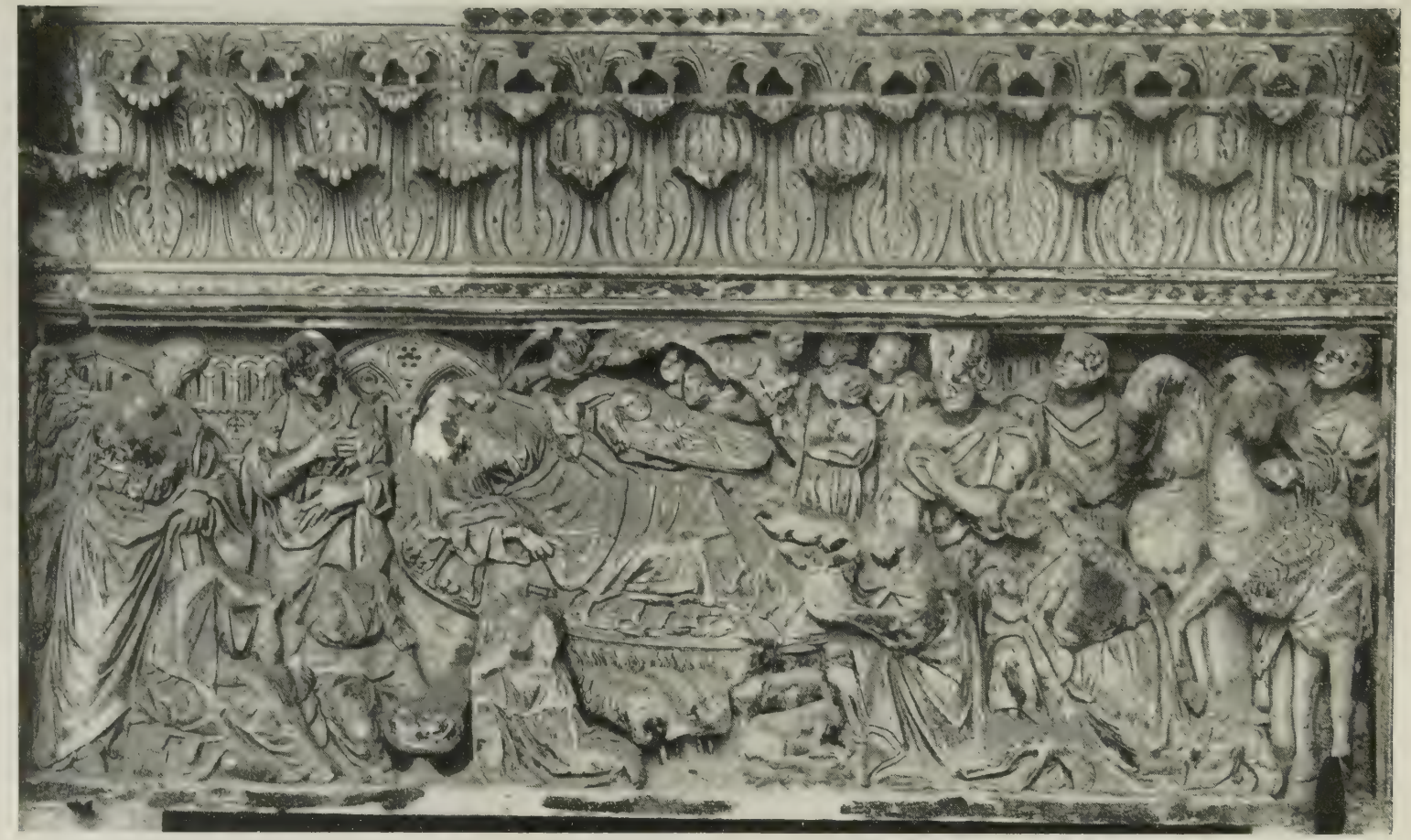
PISTOIA: WEIHWASSERBECKEN

MÄSSIGKEIT

PISTOIA: WEIHWASSERBECKEN

KREUZABNAHME

LUCCA: TYMPANON



VERKÜNDIGUNG, GEBURT, ANBETUNG

LUCCA: ARCHITRAV

WUNDER DES HLG. DOMINICUS

BOLOGNA: ARCA

FEUERPROBE DES HLG. DOMINICUS

BOLOGNA: ARCA

VISION DES HLG. DOMINICUS

BOLOGNA: ARCA

BESTÄTIGUNG DES ORDENS

BOLOGNA: ARCA

ÜBERGABE DER ORDENSREGEL

BOLOGNA: ARCA

WUNDERBARE SPEISUNG

BOLOGNA: ARCA

PARIS, MUSÉE CLUNY

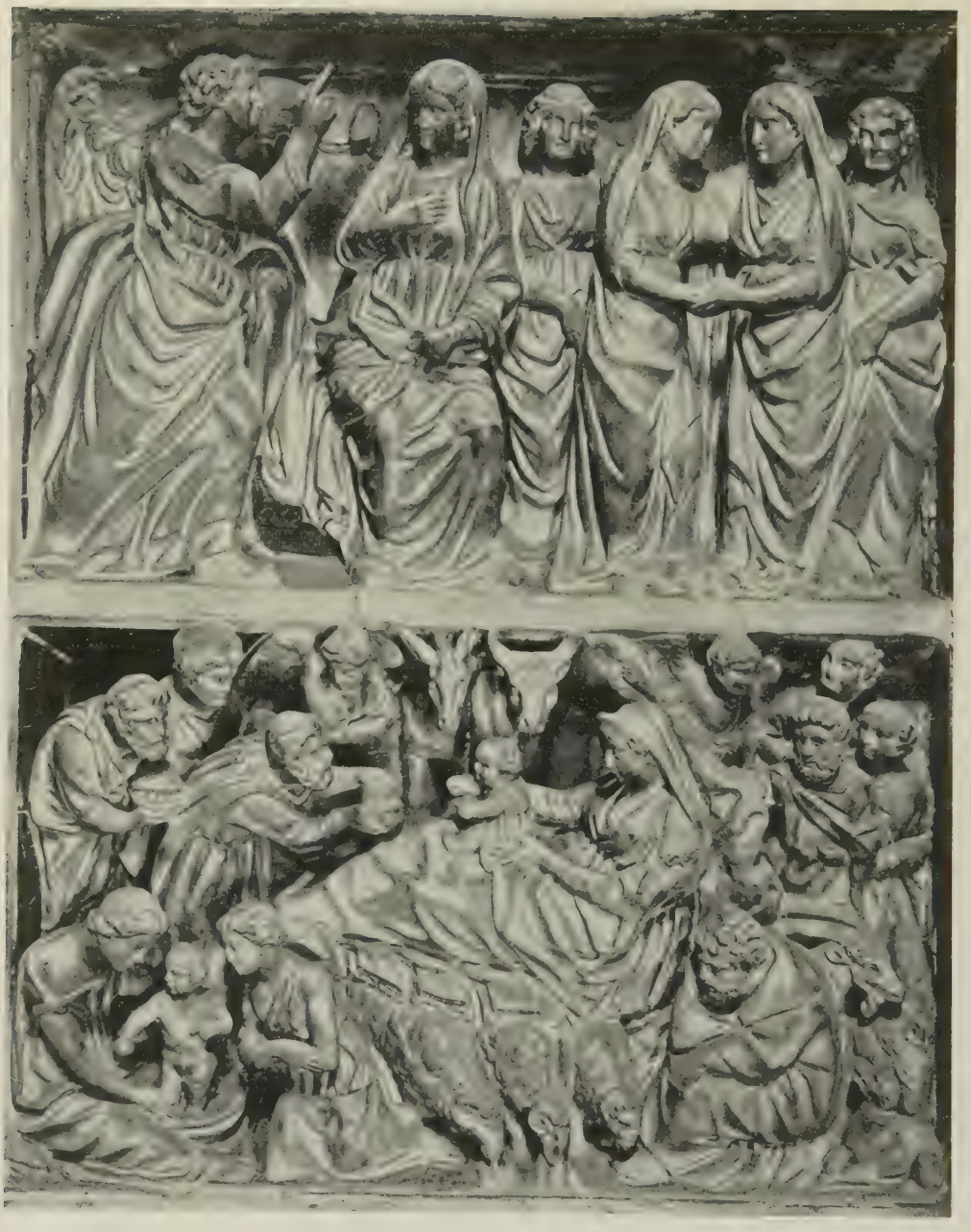
DETAIL VON DER ARCA

BOLOGNA

REIMS

FRA GUGLIELMO: KANZEL

PISTOIA

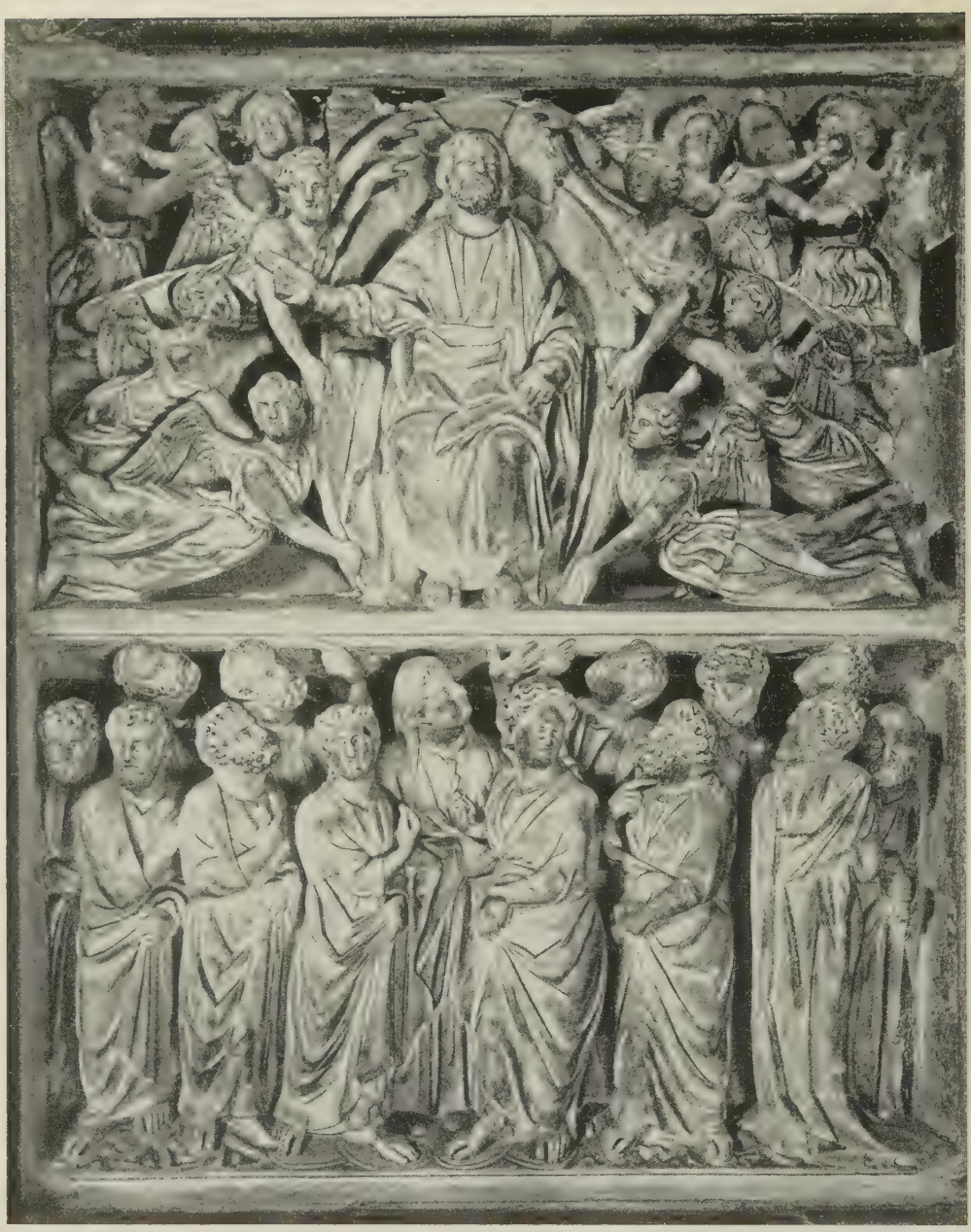


FRA GUGLIELMO: VERKÜNDIGUNG, HEIMSUCHUNG, GEBURT

PISTOIA: KANZEL

FRA GUGLIELMO: BEWEINUNG, HÖLLENFAHRT

PISTOIA: KANZEL



FRA GUGLIELMO: HIMMELFAHRT

PISTOIA: KANZEL

FRA GUGLIELMO: MARIENTOD UND PFINGSTEN

PISTOIA: KANZEL

ARKADENDEKORATION AM BAPTISTERIUM

PISA

ARKADENDEKORATION AM BAPTISTERIUM

PISA

SCHULE NICOLOS — PISA: MUSEO CIVICO

SCHULE NICOLOS — PISA: MUSEO CIVICO

SCHULE NICOLOS — PISA: MUSEO CIVICO

SCHULE NICOLOS — PISA: MUSEO CIVICO

SCHULE NICOLOS: MICHAEL LONDON

SCHULE NICOLOS: GABRIEL LONDON

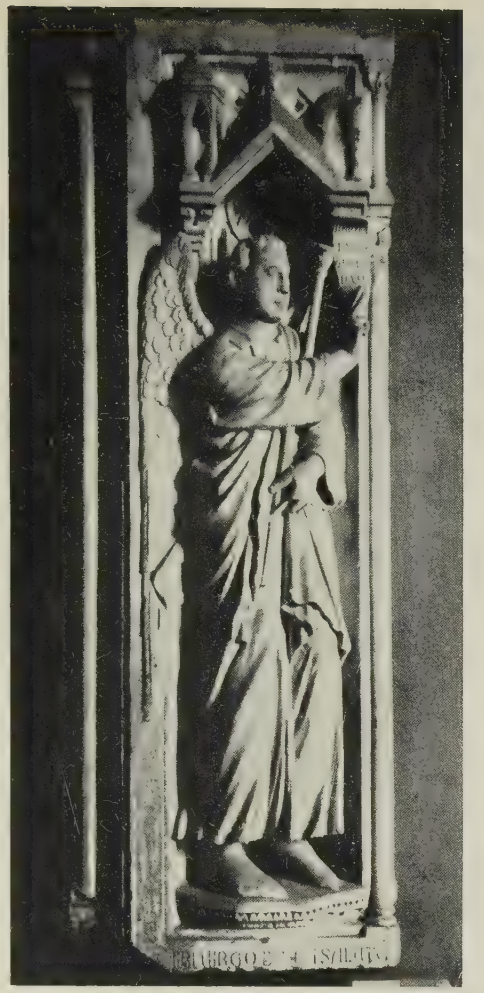
SCHULE NICOLOS: PILA FLORENZ

SCHULE NICOLOS: PILA FLORENZ

SCHULE NICOLOS: TETRAMORF LONDON

FRA GUGLIELMO: PULTTRÄGER PISTOIA

SCHULE NICOLOS: PULTTRÄGER LONDON



TOSKANISCHER MEISTER LUCCA

SCHULE NICOLOS LUCCA

TOSKANISCHER MEISTER LUCCA

SCHULE NICOLOS: LESEPULT

BERLIN

TOSKANISCHE SCHULE: VERKÜNDIGUNG, GEBURT, ANBETUNG DER KÖNIGE

SIENA: DOM

SCHULE NICOLOS: BRÜSTUNGSPLATTE

SIENA

SCHULE NICOLOS: BRÜSTUNGSPLATTEN

SIENA